

Santidad Barroca

Roma, Sevilla
y América hispana

Fernando Quiles García



UNIBrrc

Universo Barroco Iberoamericano



Santidad Barroca

Roma, Sevilla
y América hispana

Fernado Quiles García

© 2018

Universo Barroco Iberoamericano

3^{er} volumen

Director de la colección

Fernando Quiles García

Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Diseño editorial

Marcelo Martín

Maquetación

Laboratorio de las artes

Imagen de portada

Ignacio de Ríos, atrib. *San Fernando*. Sevilla, Ayuntamiento.
1655-1665. (Fragmento)

Fotografías y dibujos

De los autores

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

ISBN: 978-84-09-04865-6

Depósito legal: SE-1846-2018

2018, Sevilla, España

Comité Asesor

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta*. Quito, Ecuador

Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)*. Madrid, España

Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada*, España

Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma*, Italia

Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México*. México DF, México

Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla*, España

María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo*, España

Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos*, España

Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA)*. Los Ángeles, Estados Unidos

Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga*. Cusco, Perú

Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo*, Brasil

Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I*. Castellón, España

Macarena Moralejo. *Universidad de Granada*, España

Ramón Mújica Pinilla. Lima, Perú

Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura*. Cáceres, España

Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana*. Bogotá, Colombia

Delfín Rodríguez. *Universidad Complutense de Madrid*, España

Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela*. Caracas, Venezuela

Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile*. Santiago, Chile

Pedro Flor. *Universidade Nova de Lisboa*, Portugal

Índice

¿Santidad hispana y barroca?	7
Roma alumbrando el nuevo horizonte cultural del barroco	11
Nuevos mártires del barroco. Una galería hispana	33
Entre ser, parecer y decir. La <i>Vera Effigies</i> en España y la América hispana durante el barroco	57
Regalos artísticos en Roma.	75
A propósito de la santificación de Toribio de Mogrovejo	
El patrón murillesco.	99
El talento de Murillo en el diseño de la santidad	
En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III rey y santo	115
El venerable Fernando de Contreras, un santo para la Catedral de Sevilla	147
Cerca del cielo. La creación de los santos y su imagen en la América hispana	165
El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de sor Francisca Dorotea	189
Santa Rosa de Lima en el Museo Lázaro Galdiano	199
Artífices de la santidad	215

¿Santidad hispana y barroca?

En las páginas que siguen volveré, una vez más, sobre uno de los más importantes capítulos en la historia del barroco hispano: la reformulación de la imagen sagrada a expensas de las directrices tridentinas. Cierro con estas consideraciones un ciclo en mi trayectoria investigadora, inaugurado en 1999.

Las primeras pesquisas, en el Archivo de la Catedral sevillana, me pusieron en antecedentes sobre la relevancia de la información generada por el proceso de canonización de Fernando III. A partir de entonces y, sin llegar a agotar esta vía, he seguido con otras figuras de devoción que me han permitido tener un conocimiento relativamente amplio de un fenómeno de ámbito universal y altísima influencia en el desarrollo de nuestro arte moderno, tanto el que se generó en los diversos centros artísticos peninsulares como en los surgidos en tierras americanas.

La incursión en las fuentes me permitió ante todo reconocer la importancia de un itinerario que iba de Roma a los territorios virreinales, en tierras americanas, con larga parada en Sevilla, favoreciendo en cierto modo una construcción hagiográfica negociada y a la medida de nuevos sectores de población en el mundo hispano.

No en balde se había constituido un sistema de “colonización” espiritual, para refuerzo del dominio territorial, para cuya puesta en marcha fueron de la mano la Corona española y la Iglesia católica. Y así no sólo se elevaron a los altares nuevas figuras de devoción peninsulares, sino también algunas continentales. La creación de los nuevos santos americanos estuvo motivada, fue parte de este plan de apropiación de los nuevos territorios incorporados a los dominios hispánicos, con la sustitución de los referentes de culto, erradicando el imaginario de las religiones originarias para sustituirlo por el propio del credo romano.

Me ha parecido importante, entonces, ocuparme de la creación de nuevos santos hispanos en itinerancia entre Europa y América, en idas y retornos, implicando al conjunto del clero, en toda su escala jerárquica, pero también a los distintos



1. Domingo Martínez. *Carro del Fuego*. Fragmento. Museo de Bellas Artes, Sevilla. 1748-1749.

entes de poder secular, desde la Corte peninsular a las virreinales, con Sevilla y la Casa de Contratación al frente de la gestión de los asuntos de Indias.

Entre los cambios motivados por el Concilio de Trento hay que celebrar la creación de la Sacra Congregación de Ritos, que tuvo una influencia decisiva en la definición de los nuevos resortes de convicción. Entre otras acciones dictó un tratado para evitar la “credulidad” y la “superstición”: *De servorum Dei beatificatione et beatorum canonisatione* (1734-1738, 1ª edición). En el cumplimiento de su tarea se sirvió además de la legislación emanada de los gobiernos de Urbano VIII y de Inocencio XI.

En esta estrategia romana se consideró necesario el manejo de los resortes de difusión, por lo que cobraron especial protagonismo las artes visuales. La plástica en todas sus manifestaciones generará innumerables formas que contribuirán de una manera decisiva no sólo a generar el relato de la santidad sino a crear los rostros más o menos próximos del conjunto de las nuevas figuras votivas. Desde la primera efigie a la imagen última se siguió un camino que condujo hacia la globalización de los sujetos nuevamente canonizados. Pero también hay un capítulo importante en la producción de imágenes y es el relativo a relato biográfico. La elección de episodios claves, generalmente relacionados con los milagros aceptados por la Iglesia, luego llevados al lienzo y por último acabando plasmados en el papel, es tarea que movió muchas voluntades. De ello también hablo en las páginas que siguen.

Por último, reconozco que mi propuesta es un breve testimonio de lo ocurrido, apenas una gota de agua en un mar, si bien ilustra este proceso de construcción



2. Canonización de San Ignacio. Lam 82 de J. B. Barbé, P. P. Rubens y C. Galle. Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris. Illustraciones. Romae, 1622. BNE. Bib. Digital Hispánica, ER/1503.

de la santidad barroca y por ende la redefinición del arte de su tiempo.

Quisiera concluir esta presentación recordando que no he trabajado solo, que en todos los años transcurridos desde que hice mi primera contribución al tema, he tenido el apoyo de la familia y las amistades, colegas y compañeros y compañeras de archivo y de universidad. Mucha gente que ha hecho posible mi contribución a este suceso histórico, demasiada para recordar, y como no quiero ser desagradecido, dedico mis últimas palabras de esta introducción al compañerismo y la amistad, que hacen posible el avance de las ciencias; también, quiero reconocer que han sido múltiples instituciones que han facilitado la tarea, con apoyo en un conjunto extraordinario de empleados y empleadas públicas

que lo hicieron posible con su trato amigable y servicial.

Por último, hay una persona a la que quiero mencionar expresamente, porque en todo este tiempo me ha facilitado la labor, permitiendo que este libro tome forma, contribuyendo incluso a la elaboración de uno de los capítulos. Me refiero a Ana Aranda Bernal, a quien agradezco su apoyo incondicional, una muestra más de su generosidad conmigo después de años.

Y al fin, todo el esfuerzo realizado ha tenido como fin constatar una realidad histórico-artística, con un trasfondo doctrinal. Lejos de ese tiempo y ese sistema de pensamiento sólo me cabe decir con Onetti, que *“estar vivo es la única verdadera maravilla posible”*.

Roma alumbrando el nuevo horizonte cultural del barroco

Sevilla seguía siendo, en el siglo XVII, un lugar señalado en la periferia romana. Más allá de su ocaso económico y, en consecuencia, su debilitamiento como enclave estratégico en el escenario político global, hemos de reconocerle una posición privilegiada dentro el orbe católico, como capital de una extensa diócesis al tiempo que laboratorio de experiencias en la construcción del nuevo santoral hispano. Se dice que la mitad de los santos fabricados en esa centuria eran de origen ibérico, siendo uno de ellos San Fernando, que sería creado en la urbe hispalense¹. Sevilla también contribuyó con la postulación de al menos tres figuras más ante la Sacra Congregación de Ritos, si bien no llegaron a los altares: una monja, un clérigo secular y un miembro de una orden militar. Eran evidencias de la renovación que se estaba produciendo en la iglesia católica, en el intento de acercar el santoral a las sensibilidades de la sociedad. Los nuevos sujetos de devoción personificarían la capacidad de sufrimiento y otros valores cristianos, pero que ante todo mostrarían un rostro más humano. También afloraron otros sentimientos en la definición del santoral, algunos incluso inconfesables, como pudo ser la defensa de los particularismos nacionales y la exaltación de las identidades locales. En las páginas que siguen se desbroza el camino que, en paralelo al proceso de canonización, condujo a la nueva imagen sacra².

Proceso creativo y selección de la imagen

En los procesos de beatificación y luego de canonización, al tiempo que se prepara el expediente apostólico comienza la fabricación del santo en su realidad física. Para ello inicialmente se modela una “matriz” o primera imagen, que tiene tanto de retrato como de reliquia. Es la *vera effigies*, que capta de modo fidedigno el rostro

1. De un total de 276 causas abiertas en el siglo, 60 lo fueron en España. Jean-Robert Armogathe. “La fabrique des saints. Causes espagnoles et procédures romaines d’Urbain VIII à Benoît XIV (XVIIe-XVIIIe siècles)” en J. Croizat-Viallet, J. y M. Vitse, coords. *Le temps des saints. Hagiographie au Siècle d’or*, tome 33-2 de *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 33-2 (2003), pág. 19.

2. Merece la pena descubrir con Sánchez Lora, el trasfondo de estos procesos, en los que se diseña la santidad. José Luis Sánchez Lora. *El Diseño de la Santidad. La desfiguración de San Juan de la Cruz*. Huelva, Universidad, 2004.

del virtuoso sujeto, siendo elaborada en distintos soportes y en condiciones muy diversas.

Existen imágenes tomadas en vida del personaje con valor testimonial, pero que se guardan por su aporte rememorativo; otras, en cambio, se crean tomando como base los rasgos del cadáver³. En la primera de las circunstancias toma forma de retrato pintado, en la otra se trata por lo general de un vaciado del rostro, elaborado en cera, que se suele replicar. Las mascarillas de difuntos formaron parte de una práctica generalizada en la Roma republicana. Las *imagines maiorum*, realizada como impronta de las facciones del antepasado difunto, constituye el antecedente más claro de la máscara funeraria de los santos. Estos “vestigios” solían consolidarse en materiales más duraderos, como el yeso, que servían de base a las copias. Algunas se conservan en su estado original, ofreciendo el verdadero rostro del personaje en cuestión, como la del beato napolitano Carlo Carafa, de mediados del siglo XVIII (San Nicola alla Carità). Igual inclinación se siente por acopiar recuerdos y prendas de cuantos han muerto en olor de santidad, como por guardar memoria de su apariencia física. Pero no sólo son vaciados en yeso o cera, también son dibujos o pinturas. Algunos de los retratos de difuntos más conocidos están realizados en lienzo, muchas veces por pintores desconocidos, en un intento de conservar los rasgos que aparecen marcados por el rictus mortuorio. El retrato de Santa Rosa de Lima, que se atribuye a Angelino de Medoro, o el anónimo de San Francisco Solano, muestran las huellas de la muerte: los ojos entreabiertos, los pómulos muy marcados sobre la flácida piel de la cara, que además presenta la tonalidad mortecina propia. Este descarnado retrato es en sí mismo suficientemente elocuente y sobran los detalles.



1. Anónimo. *Máscara funeraria de Carlo Carafa*. San Nicola alla Carità. Nápoles. 1633. Fotografía: Yasmina R. ben Yessef.

Las réplicas de estas máscaras funerarias favorecen el progreso de las causas de canonización. En algún caso, como ocurrió con Ignacio de Loyola, del original de

3. La máscara mortuoria es un vestigio con enorme trascendencia cultural. Georges Didi-Huberman. *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris, Éditions de Minuit, 2008. También: Ernst Benkard. *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*. Ed. de G. López de Munain. Barcelona, Sans Soleil, 2013.



2. Anónimo. *San Francisco Solano*. Oleo post mortem. Montilla. 1610.

cera se extraería la matriz de yeso, que a su vez fue copiada y enviada a las principales casas jesuíticas. Pacheco lo recuerda en su tratado de la pintura:

“...Y deste vaciaron algunos después los escultores de Madrid y yo alcancé uno de yeso que, por lo menos, conserva la verdadera forma de los perfiles y todos cuantos hay se parecen a éste; y deste sacó Pedro Perete, tallador del Rey, en Madrid, el que anda en estampa de su mano... Mas, después acá, no me parece atrevimiento anteponer a los muchos el de pintura que hice en pie para el Colegio de San Herenegildo... donde me valí del modelo de yeso; pero, a pesar de la invidia, la cabeza y manos del que está vestido en su altar de la Casa Profesa, que hizo de escultura en su beatificación Juan Martínez Montañés pintado de mi mano, estoy persuadido que se aventaja a cuantas imágenes se han hecho deste glorioso Santo, porq ue parece verdaderamente vivo.”⁴

La estampación de estas efigies constituye una práctica habitual, que toma como base la máscara mortuoria y también la representación pictórica. Los retratos del natural sobre lienzo, constituyen un capítulo fundamental en el desarrollo de este subgénero artístico. Es muy propio de la cultura barroca la celebración de esta coyuntura, la de retratar al difunto. Pacheco gozó de esta oportunidad, logrando plasmar el rostro del virtuoso fray Juan Bernal. Así lo recuerda en el *Libro de los Retratos*:

“...El crédito de su rara virtud, sabida su muerte, traxo una infinita muchedumbre al convento. Estuvo primero en una capilla del claustro, donde vinieron todas las religiones, i yo le retraté, i es una de mis felicidades, como el averme él mismo elegido antes que a otro, en lo mejor de mis estudios, para los cuadros deste proprio lugar; i assí justamente obligado lo pinté vivo después en uno de ellos.”⁵

Sin entrar a considerar todos los motivos por los que se hacen estos retratos, principalmente tratando de salvaguardar la memoria de las personas queridas, no pue-

4. Pacheco, F. *El arte de la pintura*, ed. de Bassegoda i Hugas, B. Madrid, Cátedra, 1990, págs. 708-709.

5. Francisco Pacheco. *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*, ed. de P. M. Piñero Ramírez y R. Reyes Cano. Sevilla, Diputación Provincial, 1985; retrato de fray Juan Bernal, 1.

de negarse que acaban teniendo un alto valor simbólico.

Largo fue el camino seguido a la busca de la *vera effigies* de Fernando de Contreras, que condujo a los distintos lugares por los que había pasado el benemérito personaje. Las pesquisas dieron fruto, el hallazgo del retrato realizado por Luis de Vargas, que a la postre serviría para abrir la lámina utilizada en el proceso de beatificación⁶.

Distinto fue el caso de aquellas figuras míticas que había vivido en tiempos remotos, por lo que no existían retratos. Se plantea entonces un proceso distinto que surge a raíz de la evocación de alguna realidad física para iniciar los trámites ordinarios. En semejante situación sólo cabe la remembranza y la ficción, que no nos devuelve otra cosa que una imagen del personaje, si no tergiversada al menos idealizada. Pero la rememoración sólo fue posible con fundamento histórico. En alguno de los ejemplos estudiados, de culto inmemorial, fue preciso acudir a las fuentes, con la ayuda de historiadores. La reconstrucción biográfica hace posible que hoy conozcamos en parte la vida de Fernando III e incluso algo de su imagen, pero nada de su fisonomía. La necesaria recreación histórica se produce sobre bases documentales y leyendas. Con ello se pasaría del retrato fidedigno a la semblanza espiritual. En cierto modo en estos santos de culto antiguo se aprecia con más claridad la pretendida virtud heroica.

El procedimiento seguido en las beatificaciones y canonizaciones motivaba la estampación de las *veras effigies*. A plasmarse en ese soporte se convierte en un documento, un vestigio y a la vez en un vehículo de difusión⁷. En muchos casos no hay recuerdo del original, aunque abundan las versiones que se hacen una sobre otra, coincidiendo con las distintas etapas del proceso.



3. Cornelio Schut. V. Effigies V. Servae Dei Sor Franciscae Dorothee Excalciatar. Ord. Praedic. Hispalensvm Fvndatrici. Ob. An. MDCXXXIII. Aet LXIII. Madrid, Biblioteca Nacional, 1H/3306-1.

6. Su biógrafo, Gabriel de Aranda, le dedicó un capítulo entero (XXXXII) al verdadero retrato de Contreras. *Vida del Siervo de Dios, exemplar de sacerdotes, el Venerabel Padre Fernando de Contreras*. Sevilla, Thomás López de Haro, 1692, págs. 1009-1016.

7. Javier Portús y Jesusa Vega. *La stampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.



4. Ignacio de Ries, atrib. *San Fernando*. Sevilla, Ayuntamiento. 1655-1665.

a los talleres cercanos a la Santa Sede. La primera lámina fue elaborada por Claude Audran el Viejo (1630). Y cuarenta años después, apurando los trámites, el agente de negocios catedralicio recibe el encargo de abrir una nueva lámina en Roma:

*“...Se servira Vm de que se busque el mejor abridor de laminas que vbiere en Roma al qual advertira Vm que esa estampa va al revez para estamparse como el Artifice lo entendera muy bien”*¹⁰.

Parecida solicitud se produjo en relación con sor Francisca Dorotea. Esta vez se habían puesto las miras en un reputado grabador establecido a la sombra de la Basílica, Cornelio Bloemaert. En su lugar propuso a su hijo, del mismo nombre, de igual fama.

*“Asimesmo Vm. q ai del procº in genere de la sierua de Dios y si se puede hacer con la circunstancias necesarias en esa corte y si se halla oi en ella vn abridor insigne de laminas llamado Cornelio Bloumeardo pe q abra estampa y destos sos. embiando pª ello daca un diseño de lo que se ha de hacer.”*¹¹

A consecuencia del proceso de Sor Francisca Dorotea, de corta trayectoria, se puso en circulación una estampa con la efigie de la dominica descalza, al tiempo que se publicó un libro que relataba su vida y virtudes, obra de autor tan prolífico como el jesuita Gabriel de Aranda⁸. Éste mismo escribió la vida de Contreras, que fue editada asimismo por López de Haro. En ambos casos Cornelio Schut realizó el dibujo original, abriendo las respectivas láminas Mulder y Martin de Bouche (1683). No se conoce otra versión del retrato de la madre Dorotea, en cambio, hay varias de Contreras, la primera de ellas dibujada por Lucas Valdés, que sustituyó al fallecido Schut⁹.

Con respecto a San Fernando, los agentes romanos del Cabildo catedralicio, defendieron la necesidad de acudir

8. Gabriel de Aranda, *Francisca Dorotea*. Grabado calcográfico firmado: “Cornelio Schut, pinxit. Martin Bouche sculp. Antu. Anno 1683”.

9. Gabriel de Aranda. *Fernando de Contreras*. A la firma: “D. Lucas de Valdés J. Mulder fecit”.

10. Fernando Quiles. “En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo”. *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*. LXXV-LXXVI (1999), págs. 203-249.

11. Carta a don Bernardo Gallo, agente romano de la Catedral, fechada el 20 de noviembre de 1674. Ana Aranda Bernal

El mejor patrón para la sistematización de los procesos fue el de Santa Rosa de Lima, que estuvo muy vinculado a Sevilla. Generó un gran despliegue de medios de difusión y propaganda, paralelo al progreso de la causa en Roma. Por ello es especialmente válido para ilustrar este capítulo relativo al alcance mediático de los santos. Aparte del texto escrito por el procurador de la causa, fray Jerónimo Baptista de Bernuy (1631), que no llegó a la imprenta, hay que mencionar varios libros, destacando el de Leonardo Hansen (*Vita mirabilissima*, Roma, 1664), que coincide con la apertura del proceso. Es la biografía necesaria para fundamentar la defensa de la santidad de la dominica. En ese mismo año el general de los dominicos alude al gasto habido para respaldo del proceso, con el encargo, entre otras cosas, de estampas y pinturas¹². Por entonces ya se había publicado la primera serie hagiográfica, grabada por Cornelis Galle, para el libro del padre Juan del Valle (*Vita et Historia S. Rosae A. S. Maria*). Con el decreto de beatificación (1668) aparecen dos estampas más, ambas editadas en Roma, una anónima y la otra de Horacio Marinari. Con la canonización, en 1671, publicó en Roma Nicolás Ángel Tinas, el panegírico correspondiente¹³. En los años sucesivos serían editadas otras láminas, como la de François Collignon, también en Roma. La necesidad de expandir la imagen y dar cuenta de las virtudes de esta santa hace que se produzcan reediciones ilustradas de textos antiguos, como el de Hansen, que se renueva en 1680 en una edición con grabados de Nicolás de Billy.



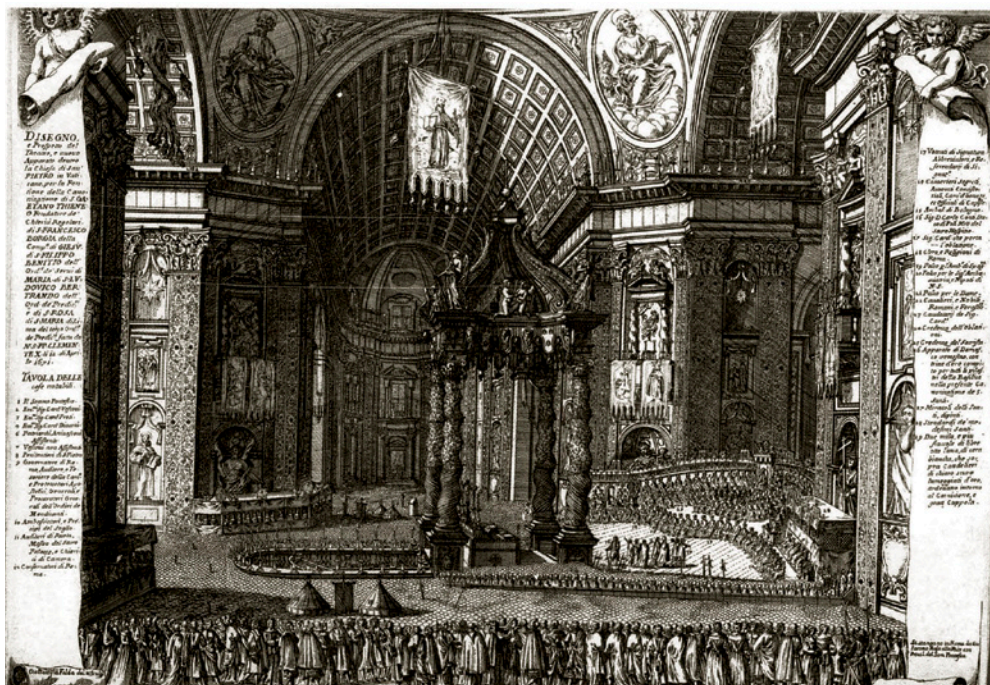
5. Cornelis Galle, exc. *Vita et historia S. Rosae As. Maria*.
Portada. Amberes, primera mitad s. XVII.

En general, la construcción y perfeccionamiento de las hagiografías se produce con la inauguración del proceso y prosigue hasta su terminación. Primordialmente responde a la necesidad de divulgar la imagen, pero también a la exigencia de ofrecer información a la propia Sacra Congregación de Ritos.

y Fernando Quiles. "El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de Sor Francisca Dorotea". *Laboratorio de Arte*, 13 (2000), págs. 363-370.

12. Más de siete mil escudos. Teodoro Hampe Martínez. "El proceso de canonización de Santa Rosa (Nuevas luces sobre la identidad criolla en el Perú colonial)". *Hispania Sacra*, vol. XLVIII, n. 98 (1996), págs. 728-729.

13. Escrito por Antonio González Acuña, con el título *Rosa mística vida y muerte de Santa Rosa de S. María Virgen*, con grabado de G. A. Wolfrang.



6. Giovanni Battista Falda. *Disegno e, prospetto del theatro, e nuovo apparato dentro la chiesa di San' Pietro in Vaticano, per la fontione della canonizatione di s. Gaetano Thieneo fondatore de' Chlerici Regolari...* Roma, Gio Iacomo Rossi, ca. 1671.

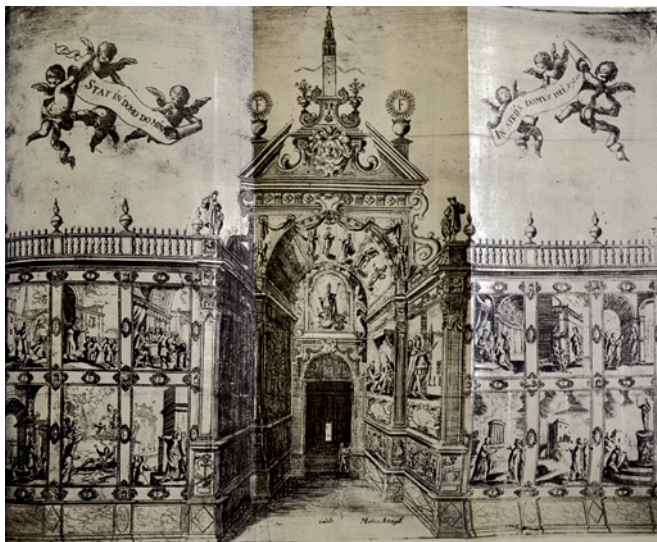
Las series pictóricas evocan a posteriori los principales hitos vitales del santo. La principal de Santa Rosa fue la realizada por Lazzaro Baldi para Santa María sopra Minerva de Roma, al tiempo que se produce la beatificación, motivada sin duda por la necesidad de celebrar el suceso y prolongar el eco de su imagen. Con ella la casa matriz de los predicadores inaugura un nuevo tiempo hagiográfico, con la presentación oficial y la proyección de la nueva santa. Años después un anónimo artista pinta la serie de la casa natal de la santa, en Lima. Tiene la imposible atribución de Angelino de Medoro, cuando se trata de una obra del último tercio del siglo XVII, que versiona las estampas de Cornelis Galle.

Jornadas festivas

Ocupan un lugar importante en el proceso creativo del santoral las celebraciones gozosas de su nacimiento, que —como fue usual en la época— dejaron un recuerdo imborrable sobre el papel. El primer acto en este ceremonial solía producirse en Roma. Tenemos constancia del que tuvo a Rosa de Santa María como figura estelar. Se celebró en la basílica de San Pedro en 1671, festejando con la concurrencia del clero y la representación de las iglesias locales junto con otros santos recién canonizados. Una estampa, la crónica gráfica del ilustrador Giovanni Battista Falda, con el *Disegno e prospetto del Theatro* pone de relieve el carácter ecuménico de la ceremonia y recrea el

aparato desplegado con la presencia de Clemente X¹⁴. Los cinco nuevos santos aparecen representados en los grandes cuadros que penden de la bóveda.

En Sevilla los fastos fueron extraordinarios con motivo de la elevación de Fernando III a los altares. Lo celebró en su honor el cabildo catedralicio, con el apoyo del secular, convirtiéndose en otro episodio más en la acción evangelizadora de la Iglesia a través de los



7. Matías de Arteaga, sculp. Lámina del libro de Fernando de la Torre Farfán. *Portada de Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al Nveuo Cvltto del señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de Leon...* Sevilla, Casa de la Viuda de Nicolás Rodríguez, 1672. BNE, Bib. Digital Hispánica, 2/65329.

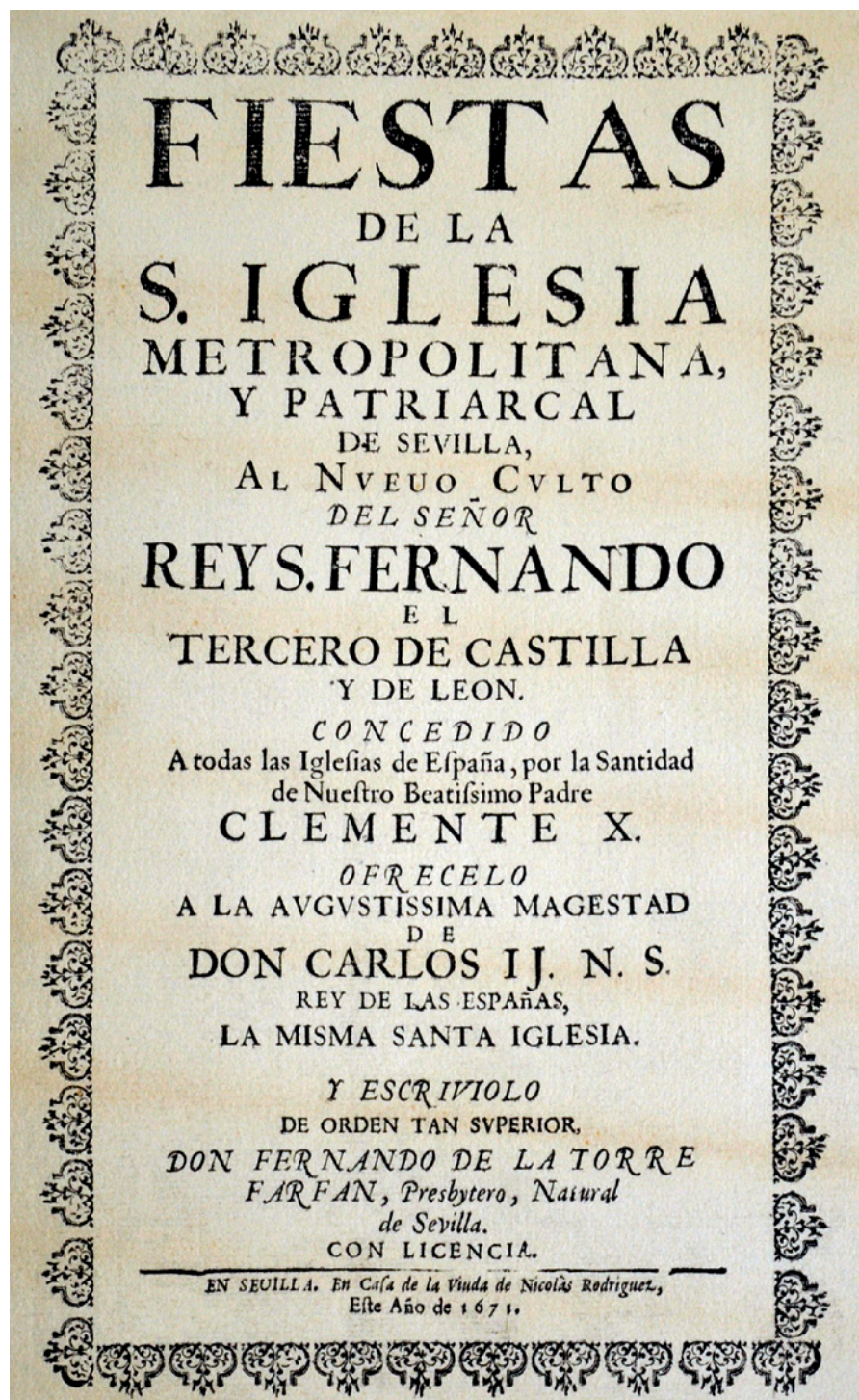
nuevos santos. Y con ello se anticiparon incluso al ingreso del nuevo santo en el calendario romano, lo que ocurrió años más tarde. Le bastó a la Catedral la concesión del rezo a San Fernando, con el reconocimiento expreso de su culto inmemorial, para organizar los actos de ensalzamiento, con exposición a la feligresía de los motivos de tal aprobación. De todos los montajes arquitectónicos levantados fue principal el que enmarcaba la puerta del Patio de los Naranjos. En grandes cuadros integrados en una estructura de carácter efímero, se glosaba su dimensión humana y sus méritos para alcanzar los altares.

Este espectacular teatro aparece recreado al detalle en el libro que escribió Fernando de la Torre Farfán, con apoyo gráfico de algunos de los mejores pintores del momento. El texto se hace eco de la que fue una fiesta para los sentidos, un reclamo para los fieles y, sobre todo, un homenaje a la propia institución organizadora.

De este escaparate efímero se pasó al monumento. Al tiempo que se celebra la fiesta por la canonización se inicia la construcción de la urna de plata, un relicario que sirviera para conservar el cuerpo incorrupto del santo rey y para facilitar su exhibición¹⁵. Esta empresa promovida por la Catedral y costeada por la Corona tardará años en estar concluida y en su elaboración pasará por encima de las dinastías gobernantes.

14. Le acompañaron Cayetano de Tiene, Luis Beltrán, Felipe Benicio y Francisco de Borja.

15. Antonio Bonet Correa. "El poeta Torre Farfán y la fiesta de canonización de San Fernando en Sevilla, en 1671". *Andalucía monumental. Arquitectura y ciudad del Renacimiento y el Barroco*. Sevilla, Biblioteca de Cultura Andaluza, 1986, pág. 140.



8. Fernando de la Torre Farfán. Portada de *Fiestas de la S. Iglesia...* Sevilla, Casa de la Viuda de Nicolás Rodríguez, 1672. BNE, Bib. Digital Hispánica, 2/65329.

Será Felipe V el que se aproveche de esta circunstancia en beneficio propio, contribuyendo generosamente a la obra y sobre todo a la ceremonia de inauguración. La ceremonia del traslado de los restos de San Fernando a la urna se celebró durante el Lustró Real y en ella el mayor protagonismo correspondió al monarca.



9. Juan José del Carpio. *Diseño de la urna de San Fernando*. ACS, Fondo Capitular, sec. Mat. Especiales, nº 105.

Hacedores de santos

La creación del santo tiene un capítulo fundamental, relacionado con quienes idearon y materializaron las formas. Una compleja tarea que compartieron los mentores intelectuales y los artistas.

Trataré de resumir en unos párrafos el papel jugado por los primeros, pese a la dificultad que entraña, dada la naturaleza inmaterial de su aportación, que en el mejor de los casos podemos conocer por las fuentes. Cuando los documentos alumbran la actividad de quienes estaban detrás de las ideas, se ha podido ver que todos tenían una relación más o menos directa con la Catedral.

De la citada documentación se ha podido extraer, en el mejor de los casos, la idea generatriz, la que movía el proceso de beatificación y sostenía luego el de canonización. Tras de ella hubo iniciativas e intereses particulares, siendo diversa su contribución a la causa. Aun cuando todo ello deriva de los cambios postconciliares, con un horizonte perfectamente definido, lo cierto es que cada ente promotor tenía sus motivaciones particulares. La Catedral sevillana, a la que se ha de atribuir al menos tres causas, mostró desde un principio un desmedido afán por lograr que una de ellas, la de Fernando III, cuya reliquia custodiaba, lograra lo que desde tiempo inmemorial se hacía, la celebración



10. Francisco Pacheco. *Inmaculada con Miguel del Cid*. Sevilla, Catedral. H. 1619 (fdo.: "O. F. P. 1619").



11. Francisco Pacheco. *Inmaculada con Bernardo del Toro*. Madrid, Col. Granados. 1619..

de su culto como santo. Ello tendría claros réditos en la política evangelizadora de la Iglesia sevillana.

Sin embargo, no hemos llegado aún a descubrir las raíces más profundas de los casos analizados en las páginas que siguen. No siempre se ha podido llegar a co-

nocer los actos iniciales de la promoción, cuando surgieron las primeras ideas y se activaron los resortes oportunos. Con carácter general, los impulsores se encontraban en la cúspide de la Iglesia sevillana. En el proceso de San Fernando surgen nombres como el de Mateo Vázquez de Leca (1573-1649), sobrino del homónimo ministro de Felipe II¹⁶. Canónigo influyente donde los hubiera y con contactos en la Corte por vía de su pariente. Vázquez de Leca había sido un entusiasta devoto de la Inmaculada, cuya definición dogmática había defendido personalmente en Roma. Un sentimiento que compartía con quien tendría una participación directa en el proceso, Bernardo del Toro¹⁷. Empezó las gestiones diplomáticas ante la Santa Sede en la segunda mitad de la década de los veinte. Gobernaba a la sazón la diócesis el arzobispo Diego de Guzmán, hombre de estado que se preocupó más por su progreso personal que por conducir las riendas de su Iglesia. Por la cercanía a la Corte pudo conseguir el respaldo de los monarcas, quienes habían manifestado, en 1624, durante su visita a la ciudad, su interés porque el rey Fernando subiera a los altares.

Es posible que el equipo que sostuvo la defensa de la causa en la segunda mitad del siglo fuera más resolutivo. Determinante fue la intervención el agente romano, Juan de Córdoba. En sus manos depositaron los capitulares la defensa de la causa y la conducción del proceso, con libre desenvolvimiento en materia de regalos:

“En quanto al estilo que ay de dar cuadros de los ss^{os} que se tratan de ver las causas de su



12. Anónimo. *Sor Francisca Dorotea difunta*. Bormujos, convento de Santa María la Real. 1623.



13. Murillo. *Sor Francisca Dorotea*. Sevilla, Catedral. 1674.

16. Ministro de Felipe II. Lovett, A.W. *Philip II and Mateo Vázquez de Leca: The Government of Spain (1572-1592)*. Ginebra, Librairie Droz, 1977.

17. Sobre los vínculos de Vázquez de Leca con Bernardo de Toro y la relación de ambos del Roma: Cacho, M. “Una embajada concepcionista a Roma y un lienzo conmemorativo de Louis Cousin (1633)”. In J. L. Colomer, ed. *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*. Madrid, CEEH, 2003, págs. 415-423.



14. Francisco Quesádez ["F. Quesadez F. Valc"]. Venerable Madre Mariana de San José. Grab. calcograf. Valencia. 1665-1701. BNE, Bib. Digital Hispánica, INVENT/12848.

canonizacion a su beatitud sor. carl poniente, protector, secretario, y otros, Vm. trate la materia como pudiera cualquiera de nosotros, pues le jugamos como vno de los mas finos capitulares, sin perder punto en razon de propinas, o dadiuas forzosas midiendolas de modo que su discrecion las proporcione que ni falte ni sobre"¹⁸.

Y clave en la fabulación de la vida del santo fue el erudito Juan de Loaysa, que se ocupó de las pesquisas en bibliotecas y archivos, para acopiar información con la que componer su biografía. Él mismo se haría cargo de realizar parecida tarea en relación con el proceso de Fernando de Contreras, implicándose por añadidura en la compleja búsqueda de la *vera effigies*.

En línea con esta tarea creativa se encuentra la acción de los hagiógrafos, encaminada a formalizar una trayectoria vital convincente de los distintos personajes

postulados. Ya hemos visto la importancia de las biografías en las páginas precedentes. Pero es un hecho que supera el nivel local y trasciende a las inmediaciones de la Corte pontificia, es el caso de Daniel Papebrochius¹⁹.

Pero serían los artistas y literatos quienes en definitiva concretarán los nuevos tipos iconográficos, bien que de acuerdo con los gustos o deseos de los mentores intelectuales, apoyándose asimismo en preconceptos. En este acto creativo la *vera effigies* constituye un hito capital. No es algo casual el gesto o la actitud elegidos en el retrato, todo lo contrario, nace de un pensamiento premeditado, una elección hecha por los impulsores de la causa con la ayuda del pintor que lo materializará. Es muy representativo el retrato de sor Francisca Dorotea en su lecho mortuario, aunque suscita dudas sobre la autoría. Sabemos por Pacheco que un pintor podía ingresar en un convento para retratar en su lecho de muerte a un religioso con fama de santidad, pero nos falta

18. Quiles, F. "En los cimacios de la Iglesia sevillana", op. cit., pág. 213.

19. Daniel Papebrochius (S.J.). *Acta vitae Sancti Ferdinandi, regis Castellae et Legionis, ejus nominis tertii, cum postuma illius gloria, et historia Sanctae Crucis Caravacanae*. Amberes, 1684.

más información sobre esa práctica en las clausuras. Aunque en este caso nos encontramos con dos versiones. De un lado, el que se haría para inmortalizar el fin de los días de la monja, según una tradición muy extendida; de otro, el utilizado en la impulsión de la causa, en la agonía final. Sin embargo, el retrato mortuorio de Santa Rosa de Lima, que había fallecido en olor de santidad, fue realizado de acuerdo a una inveterada costumbre, equiparable a la creación de la máscara funeraria.

Cada proceso tiene su propia gestión y ello es evidente en la obtención de la *vera effigies*. Pues a diferencia de las citadas con anterioridad, en relación con Fernando de Contreras, tenemos una obra realizada por expreso encargo de quienes lo administraban. Ya se ha referido la noticia de las pesquisas que se hicieron en la búsqueda de un retrato auténtico del venerado canónigo.

Distinto caso es el de San Fernando, cuyo retrato se creó tras de una reconstrucción histórica y con base en un detenido análisis iconográfico. La primera versión del retrato se encuentra plasmada en la lámina abierta por Claude Audrán el Viejo, en Roma. Esta obra se ha vinculado con Pacheco,

extremo éste que la documentación ha descartado. Sin embargo, es posible que el artista sevillano tuviera que ver con la invención del mismo. El papel jugado por este hagiógrafo fue capital en el momento en el que empiezan a concretarse los términos de la defensa de la causa. Suya es la primera versión de San Fernando recibiendo las llaves de la ciudad, en la que el santo aparece con todos los atributos con los que será conocido.



15. Claude Audran el Viejo. *San Fernando*. Grabado. 1630.



16. Francisco Pacheco. *San Fernando recibe las llaves de la ciudad por el rey Axataf*. Oleo/cobre. Sevilla, Catedral. 1634.



17. Francisco Pacheco. "Fray Fernando Suárez". Del *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla, Librería Española y Extranjera de D. Rafael Tarasco, s. a. Sevilla, Fondo Antiguo BUS.

La de los grabadores fue una tarea esencial en la divulgación de las efigies. A ellos ya les vino dada la plantilla y se limitaron a desplegar sus habilidades para asegurar la fidelidad al original. Los flamencos siguen fabricando cuantas láminas exigen los procesos. Los talleres de Mulder y Bouche firman los grabados de Sor Francisca Dorotea y Fernando de Contreras, y el Van Westerhout uno de los de San Fernando, aunque el más importante –y primero de una serie– fue el del francés Claude Audrán II, el Viejo. Los documentos son más explícitos y revelan la importancia de los talleres ubicados en Roma. Allí se busca, ya lo hemos visto, quien se haga cargo de la stampa de sor Francisca Dorotea. Se habla en las misivas cruzadas entre Sevilla y Roma de Cornelis Bloemaert, el Viejo, que ya en 1674 había fallecido.

No se agota con esta presentación la nómina de quienes intervienen de manera directa y decisiva en la creación de las imágenes vinculadas a los procesos de canonización. Podríamos concluir con algunos de los más importantes artífices de este nuevo arte sacro sevillano. Figura notable y destacada es la del pintor Francisco Pacheco, de quien es sobradamente conocida su faceta de censor artístico, con una manifiesta preocupación por la nueva iconografía contrarreformista. Bastaría para mostrar esta actitud crítica frente a la imagen sacra su *Libro de la Pintura*, sobradamente conocida y estudiada. En el *Libro de los Retratos* despeja ciertas dudas sobre el grado de implicación en los procesos de canonización y en la generación de la imagen sacra tridentina. En el verso en el que glosa la figura de fray Fernando Suárez, se alude a la capacidad del retrato para dar vida al representado:

*"Maestro, a cualquier que os vido
vivo, más que al oído, el eco
engaña el sutil Pacheco,
pues si muerto os a llevado
la tierra, vivo os a dado
su pinzel por mejor trueco"*²⁰.

20. Francisco Pacheco. *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos*, retrato de Fray Fernando Suárez, 26.



18. Murillo. *San Fernando*. Sevilla, Catedral. 1671.

A Murillo le tocó en suerte vivir la eclosión de santos tridentinos que abarrotaron las iglesias sevillanas. Se vio implicado incluso en la creación de algunos de los arquetipos iconográficos más importantes. Con ello demostró su extraordinaria capacidad para responder a la demanda social de iconos religiosos, referentes universales cargados de los nuevos valores postridentinos²¹. A través de la documenta-

21. Jean-Robert Armogathe. "La fabrique des saints", pág. 26.



19. Murillo. *Santa Rosa de Lima*. Madrid, Museo Lázaro Galdiano. H. 1670.



20. Valdés Leal. *Santa Rosa de Lima*. Barcelona, col. privada. D. 1671.

ción se ha podido conocer su participación directa en los procesos de beatificación y canonización promovidos en Sevilla en favor de San Fernando, Fernando de Contreras y Sor Francisca Dorotea. De Fernando III hizo el retrato más inspirado, acorde con la sensibilidad local, en una actitud beatífica y de gran belleza física. Asimismo hizo las matrices sobre las que se crearon la estampas de las efigies de Contreras y Sor Francisca, a partir de los retratos originales. Pero fueron otros dos santos los que justificaron la apertura de un nuevo camino interpretativo, Rosa de Lima y Pedro de Arbués. La santa limeña sufre una reconstrucción a manos de Murillo. Con la canonización se inaugura un periodo expansivo con la demanda de imágenes que afectaran a más sensibilidades. La versión que pudo haber pintado para las dominicas de Madre de Dios, que hoy conserva la Fundación Lázaro Galdiano, y de la que se conocen copias fieles, poniendo de manifiesto la calidad de la matriz²². Basta compararla con el cuadro de Valdés Leal, que aparece cargado de símbolos. La brillantez en el tratamiento cromático, acrecienta el efecto de un mensaje claro y directo, fácilmente aprehensible por los devotos, que hubieron de quedar atrapados por la belleza de la santa monja y la ternura que transmite en su comunicación con el Niño Jesús²³.

22. M^a. de los Ángeles Fernández Valle. "De Sevilla a un mundo soñado. Murillo en el escenario americano". L. Beltrán y F. Quiles, eds. *Cartografía Murillesca. Los Pasos Contados*. Sevilla, E.R.A./UPO, 2017, págs. 165-166.

23. Fernando Quiles. "Santa Rosa de Lima en el Museo Lázaro Galdiano". *Goya. Revista de Arte*, 304 (2005), págs. 35-44.

Distinta es la historia del cuadro de San Pedro Arbués, del que se hizo al menos dos versiones. Ambas muestran al diácono inquisidor en el momento de su asesinato. Era la mejor alternativa en una devoción que no gozó de gran seguimiento en España, fuera de la corona de Aragón y en especial de Teruel, cuya diócesis dirigió. El ofrecimiento de su vida en pro de la Iglesia era la mejor manera de representarlo, martirizado por los judíos relapsos que lo mataron²⁴. La historia al revés²⁵.

Frente al papel protagonista de Murillo se sitúa un Valdés Leal de fugaz presencia. Ejerció como escenógrafo en las fiestas de san Fernando y se ocupó de pintar la *vera effigies* utilizada en el proceso de beatificación de Miguel de Mañara, estampada por su hijo Lucas. Aunque poco afortunado en el retrato sacro, no tuvo rival en el diseño de las arquitecturas efímeras y en la elaboración de la pintura escenográfica, en línea con el espíritu que movió a los pintores-arquitectos fines del XVII²⁶.



21. Murillo. *San Pedro de Arbués*. Madrid, col. BBVA. D. 1664.

Sólo uno de los procesos iniciados en Sevilla acabó coronado con el éxito, el de Fernando III. Los demás se agotaron con el paso de los años sin llegar a culminar en positivo. Todavía en la segunda mitad del siglo XVIII el pintor sevillano Preciado de la Vega, que vive a la sazón en Roma, proporciona nuevas imágenes de Contreras. La fortuna sonrió cuando se dieron las condiciones adecuadas y ello ocurrió con San Fernando. Roma no tuvo una política clara en este sentido. Evidentemente

24. Sala XIV de los Museos Vaticanos, n.º. inv.º. 40746

25. Michael Scholz-Hänzel. "Arte e Inquisición: Pedro Arbués y el poder de las imágenes". *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte*, 6 (1994), págs. 205-212.

26. Aranda Bernal, A. y F. Quiles. "Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la catedral de Sevilla". *Goya. Revista de Arte*, 271-272 (1999), págs. 241-246.



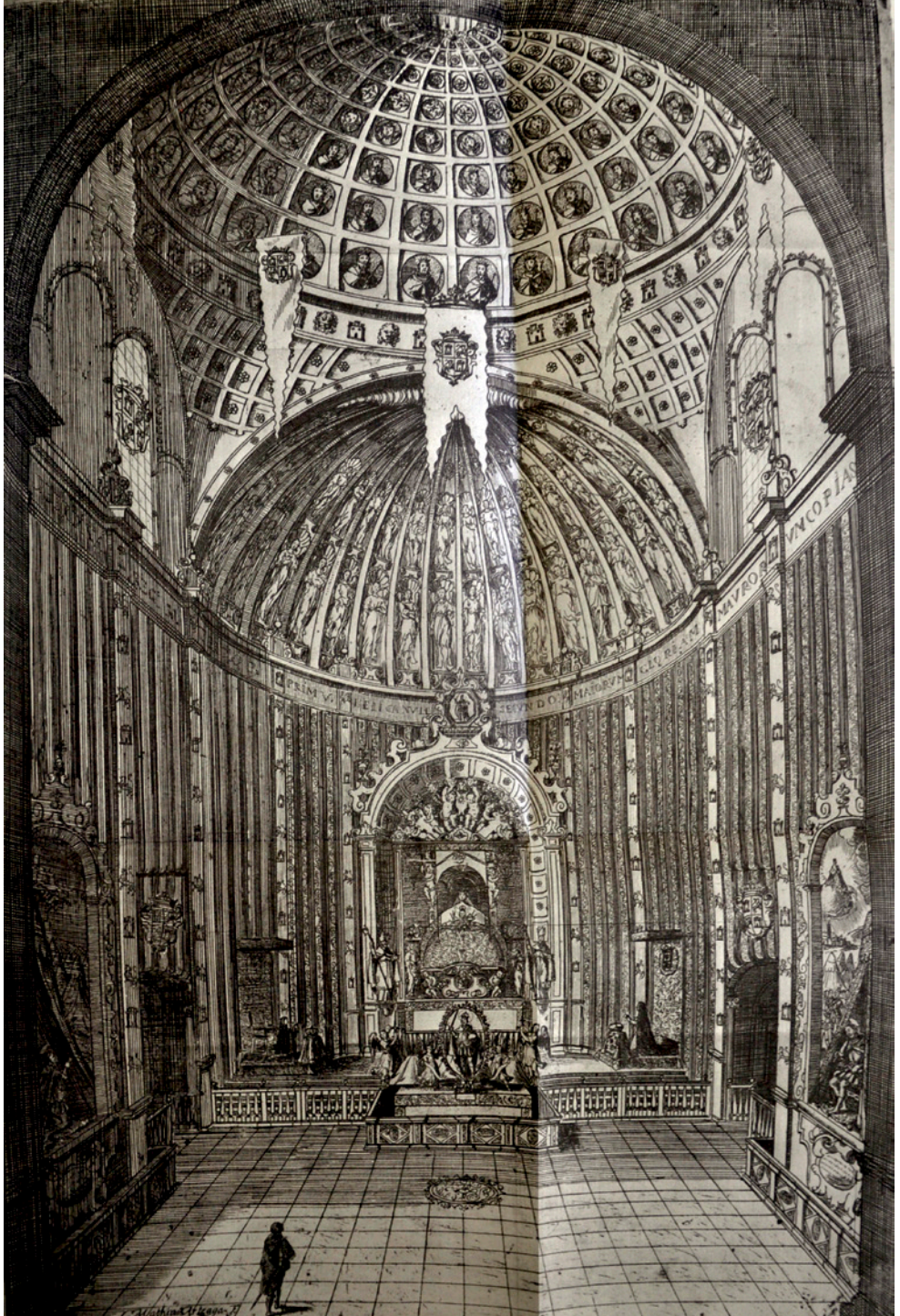
22. Cornelio Schut, Martin Bouche. V. Effigie V. Servi Dei Ferdinandi de Contreras. 1683. BNE, Bib. Digital Hispánica, IH/2211/4.

el nuevo tiempo inaugurado con Trento requería una acción unitaria de la Iglesia católica, bajo la única dirección del Pontífice, que trasladó a los distintos dicasterios las responsabilidades en sus respectivos campos de control. La Sacra Congregación de Ritos fue muy exigente con las nuevas postulaciones y las Iglesias locales se vieron en la obligación de ganar su voluntad mediante agasajos. Se ha documentado el desarrollo de una política de regalos y de una acción conjunta con las distintas legaciones españolas en Roma, que tenía como principales preseas los cuadros. En algún punto se alude a esta práctica como una exigencia del Colegio cardenalicio. Llama la atención el tono dramático de las llamadas del agente capitular a sus representados solicitando las dádivas, que exigen en

Roma de manera perentoria. Es un requisito obligatorio, que se explica en términos más razonables, como preciso para compartir con los cardenales romanos la imagen de quien se postula. Es un hecho que a través de esas versiones iconográficas enviadas a la sede pontificia se estaban fijando los modelos. De este modo y con el control de las estampas que se imprimen en Roma, la Sacra Congregación de Ritos ejerce cierta función fiscalizadora de la producción artística asociada a los procesos de beatificación y canonización.

Estrategias y razones

Razones había de más para que se pusieran de acuerdo la Iglesia sevillana y la Corona para adelantar el proceso de San Fernando. La Catedral sabía lo beneficioso que podía ser tener un santo expuesto en una de sus capillas, dado su gran poder de convocatoria, arrastrando a la masa de fieles desde la edad media. Los reyes, por su parte, anhelaban tener a uno de sus ascendientes en el santoral. Fernando III sim-



23. Matías de Arteaga, sculpt. Capilla Real. Lámina del libro de Torre Farfán. Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana....
BNE, Bib. Digital Hispánica, 2/65329..



24. Lucas Valdés. *El Ven. Cavallero Don Miguel Mañara. Murió con fama de grande santd. A 9 de Mai de 1679. Sevilla, 1678.*

bolizaba al caballero cristiano que había liberado a la ciudad de la influencia de sus primitivos moradores musulmanes. Esta evocación viene a propósito en la lucha desencadenada por el concilio de Trento con los protestantes. Las imágenes, repetidas en numerosas versiones, de San Fernando recibiendo las llaves de la ciudad vienen a simbolizar la traslación de poder.

San Fernando fue canonizado por la vía del culto inmemorial. El reconocimiento de esta circunstancia impulsó la recopilación de sus representaciones con la aureola y el halo. La producción artística destinada al apoyo del proceso fue amplia, destacando las estampas romanas y flamen-

cas, los dibujos sobre los que se abrieron las láminas y los cuadros. El lienzo de Murillo tiene las propiedades expresivas del arquetipo.

A todo ello hay añadir el despliegue artístico que se produce durante el proceso y después de concluido. La reforma de la capilla real, dispuesta para acoger el cuerpo del monarca en su féretro, contribuyó a la exaltación del valor de la reliquia. Ello se ve claro en la construcción de la urna de plata, como expositor del santo cuerpo. Es monumental, por aparatoso y perdurable. En su realización se dieron la mano cabildo catedralicio y corona.

El proceso de beatificación y canonización de Fernando de Contreras fue promovido por la Catedral. En este caso se trataba de rescatar del olvido un benemérito sacerdote secular que había sido obispo de Guadix a mediados del XVI, cuyo cuerpo reposaba en el sepulcro catedralicio. También se había destacado por su espíritu evangelizador, rescatando cristianos del norte de África. Nuevamente pueden establecerse símiles con la situación vivida frente a la reforma. Ello unido a la posibilidad de tener otro santo en el templo mayor, como motor de la devoción, animó al cabildo a poner todo su empeño en sacar adelante el proceso. Corrió de

su cuenta todos los gastos generados en los distintos capítulos abiertos. Pagaron incluso la edición del libro escrito por el padre Gabriel de Aranda.

La situación cambiaría en relación con sor Francisca Dorotea, fundadora del convento de Santa María de los Reyes, de dominicas descalzas. La Catedral apoyó este proceso en buena medida porque fue conducido en paralelo al de Contreras. Pero realmente era menos importante para el clero capitular. De manera que, cuando aún todavía se hacía esfuerzos por beneficiar al virtuoso obispo, en la segunda mitad del siglo XVIII, ya se habían apagado los ecos de la causa dominica. Sor Francisca era religiosa y además reformadora: sobrados motivos para la frustración. La desconfianza reinaba en la época en relación con las religiosas postuladas a santas, por temor a defender una de tantas falsas beatas²⁷. La imagen elegida para su proclamación había sido captada en el lecho de muerte, como describe el proceso, con la monja en un estertor final besando el crucifijo. Tuvo como modelos el de Santa Teresa, canonizada en 1622. Dejó un reguero corto, con dos cuadros, uno de ellos de Murillo, y la stampa, abierta por Martinus Bouche sobre dibujo de Cornelio Schut.

La Catedral también tomó parte en el proceso iniciado para la beatificación y canonización de Miguel de Mañara. Fue la hermandad de la Santa Caridad la que hizo suya la defensa de la santidad de su fundador, con el respaldo de las élites locales. Es una empresa tardía, que sigue los pasos de las anteriores. Había un retrato auténtico pintado por Valdés Leal el mismo año de la muerte del benemérito personaje, inspirado en el cuadro que pintó el propio pintor con una alegoría. De él extrajo su hijo Lucas el grabado que se utilizó en el libro escrito por Juan de Cárdenas para servir de panegírico. La particularidad iconográfica de este retrato es que muestra a Mañara con la cruz de Alcántara bien visible, en referencia al carácter del caballero cristiano.

Cuatro perfiles distintos que ofrecen un panorama amplio de las relaciones de la iglesia local con la romana, desvelando en parte los entresijos de las nuevas políticas tridentinas.

27. En los virreinos, especialmente el del Perú, motivó el procesamiento de no pocas religiosas. René Millar Carvacho. "Falsa Santidad e Inquisición. Los procesos a las visionarias limeñas". *Academia chilena de la Historia*, 65 (1998), págs. 277.

Nuevos mártires del barroco.

Una galería hispana¹

“Dije en otra de mis obras, que en mi concepto la Religión cristiana ofrece a la Epopeya un campo mas vasto que el Paganismo, para representar el genio diferente de sus héroes, y el movimiento borrascoso de las pasiones agitadas, añadiendo que los portentos positivos de la religión de Jesús, no excitaban menos la admiración, que las maravillas ideales, con que la Mitología había enriquecido la secta gentilica.”²

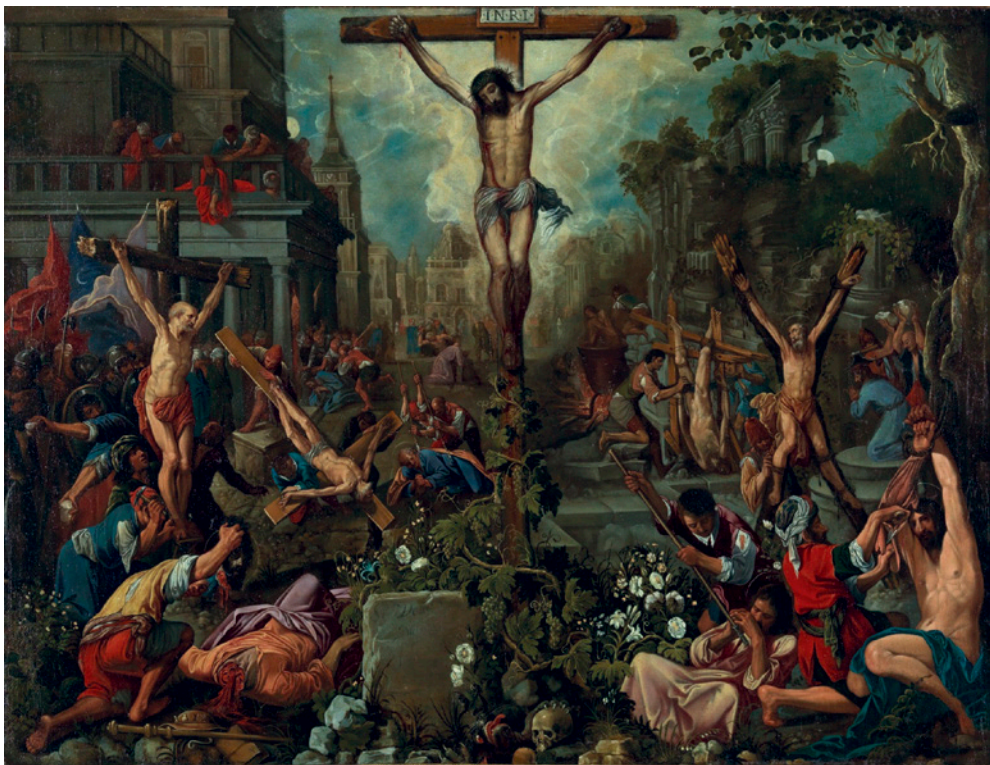
En el barroco se codificó un nuevo patrón de santidad, más humanizado y cercano a los fieles, tanto como para que ellos lo hicieran suyo. Este modelo movió a la devoción sobre todo con los retratos, a través de innumerables signos de temporalidad e inmediatez. En gran parte estaban relacionados con una expresión corporal entendible hasta para el iletrado, pero también con un léxico que integró incluso “variantes fisiónómicas”, con tipos humanos diversos hasta en lo racial³. Dada la importancia del mismo como “intermediador”, fue sometido a un riguroso control de la autoridad eclesiástica, que veló por su idoneidad, conciliando las sensibilidades artísticas con las religiosas. Ni más ni menos que lo que ocurrido con otro de los resortes de convicción que Roma utilizó en su comunicación con la feligresía: el relato del martirio⁴.

1. Este artículo se publicó en inglés en el libro editado por Marco Penzi e Igor Pérez Tostado, *Catholic Martyrdom and Hispanophilia*; editorial Brill. Este estudio no es más que una síntesis con la que pretendo fijar las coordenadas del proceso martirial hispano. No trato de abordar todas las variantes de esta hagiografía ni menos agotar las fuentes bibliográficas, que son inabarcables.

2. François-René de Chateaubriand. de. *Los mártires o el triunfo de la religión cristiana*. Murcia, Impr de d. Mariano Llinás, 1823 (1ª ed.: 1809), t. I, pág. i.

3. La identificación con el nuevo santo va más allá y se sitúa en el terreno público. Por no extenderme en este aspecto remito a varios trabajos que han abordado un hecho tan significativo como el que las ciudades se identifican con sus santos: María Cátedra. *Un Santo para una Ciudad: Ensayo de antropología urbana*. Barcelona, Ariel, 1997; Matilde Fernández Montes. “San Isidro, de labrador medieval a patrón renacentista y barroco de la Villa y Corte”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 56-1 (2001), págs. 21-40; y sobre todo: Jaime García Bernal. “Madre de santos: Biografía, historia y fiesta en la formación del patronazgo cívico castellano (siglos XVI-XVII)”. *Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. 1 (2011), págs. 315-356.

4. Sobre el tema de la creación del santo me he extendido últimamente. Parte de ese material lo recojo en mi libro: *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*. Buenos Aires, Miño y Dávila, eds., 2005.



1. Juan de Roelas. *Cristo ejemplo de mártires*. Madrid, Museo del Prado. H. 1615.

Muchos de los ingresos en el nuevo santoral se produjeron por vía de martirio, llegando a ser modelos a seguir, al conectar plenamente con los fieles, conmovidos por la entereza con que se había arrostrado el sufrimiento. Eran seres especiales, dignos émulos de Cristo, que siguieron su camino, tal como san Mateo lo recordaría: “*Entonces Jesús dijo a sus discípulos: Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese, tome su cruz y sígame*” (Mt, 16, 24). No cayó en el vacío esta llamada al martirio, que fue atendida por numerosos religiosos y seglares en tiempos del barroco. La literatura hagiográfica está colmada de pasajes en los que se muestra este sacrificio. Valga un breve fragmento en la vida de San Felipe de Jesús, en el que un compañero del santo franciscano le descubre el deseo de ocupar su lugar en el camino al martirio:

“Que Fr. Juan Pobre, deseosísimo de morir por Cristo [...] y así rogaba encarecidamente a fray felipe que fuese en su lugar, que él quedaría allí por él. Súplica que no condescendió Felipe ajustado a lo que escribió San Juan al Ángel de Filadelfia: No sueltes el lugar que tienes, porque no reciba otro tu corona”.⁵

5. Baltasar de Medina, O. F. M. *Vida, beatificación del invicto proto-martyr de el Japon San Felipe de Jesus, patron de Mexico, su patria, imperial corte de Nueva España, en el Nuevo Mundo*. Madrid, Impr. Herederos de la Vda. de Juan García Infanzón, 1751; fs. 28, 78; tomado de: Norma Durán. “La retórica del martirio y la formación del yo sufriente en la vida de san Felipe de Jesús”. *Historia y Grafía*, 26 (2006), pág. 104. De esta misma autora recomiendo: *Retórica de la santidad*. México, Universidad Iberoamericana, 2008.



2. Maestro del Jardín/Jacobo de la Vorágine. "Santa Eugenia". *Leyenda Dorada*. Brujas. ca. 1460.

que aparece Cristo en su cruz, en medio de un desolador panorama, con todos sus Apóstoles sufriendo sus respectivos martirios, en una interpretación de las Escrituras que habría de atribuirse a algún intelectual de la orden⁹. San Pablo lo dijo en la actitud que asumió: "Estoy crucificado con Cristo". Y San Agustín, entre los Doctores de la Iglesia, había significado esa misma actitud vital, marcando el camino a seguir, tras de Cristo. San Roberto Belarmino, dando continuidad a este sentir, señaló que "el

El martirio ya había dado sus más ricos frutos durante el primer cristianismo, con algunos de los más convincentes modelos de referencia⁶. Sin embargo, a lo largo de la edad media se produjeron algunos cambios en el patrón del alter Christus. Así lo podemos ver en el caso de San Pedro Mártir de Verona, canonizado en marzo de 1253, convirtiéndose en el icono de la orden, tras de su muerte violenta en la defensa de la fe⁷. Sin embargo, fueron los mercedarios quienes siguieron con mayor convencimiento la ruta del martirio, para cumplir con su misión como redentores de cautivos. Esa vocación sembró su horizonte cultural de mártires, a imagen y semejanza de los Apóstoles. Precisamente, ese ejemplo cundió entre los mercedarios sevillanos cuando encargaron a uno de los más creativos pintores sevillanos del barroco, Juan de Roelas, la mejor expresión simbólica: *Cristo ejemplo de mártires*⁸. Un lienzo en el

6. En relación con el martirio y el desarrollo de su imaginario: Cécile Vincent-Cassy. *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVIIe siècle. Culte et image*. Madrid, Casa de Velázquez, 2011.

7. Como el primero de los Apóstoles, su homónimo, "cimentado en la piedra de la fe, terminó su existencia terrena machacado por la piedra de los suplicios y voló seguidamente hacia la piedra que es Cristo, para recibir el galardón de los laureles eternos" (Santiago de la Vorágine). Diana Lucía Gómez-Chacón. "San Pedro Mártir de Verona". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11 (2014), págs. 79-96. Url: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4731540> (consultado en febrero de 2015). A propósito resulta una interesante aportación la de Michael Scholz-Hänzel. "Arte e Inquisición: Pedro Arbués y el poder de las imágenes". *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte*, 6 (1994), págs. 205-212.

8. Museo del Prado. N° Po8154. 118x154cms. Adquirida en 2013; anteriormente en Forum Filatélico. Atribuida a Juan de Roelas y fechada hacia 1615. En la ficha del Museo se refiere la posible procedencia del convento sevillano de la Merced Calzada, como parte, quizás, de la serie de mártires pintada por Roelas y su escuela.

9. Un sacrificio que tiene preliminares en un repertorio iconográfico que suele utilizarse en la pintura sevillana. José Fernández López. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla, Universidad, 2002, 2ª ed., pág. 222.

*Sacrificio del altar es el signo del sacrificio universal en el que Cristo Sumo Sacerdote ofrece a Dios todo su Cuerpo místico, o sea, toda la Ciudad redimida: nada más digno y justo podemos pensar que ofrecernos en sacrificio también nosotros al Eterno Padre junto con quien es nuestra Cabeza y padeció por nosotros.*¹⁰

Las historias que nutrieron el *Martirologio Romano* (*Actas de los Mártires*) y la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, pese a su antigüedad, fueron en muchos casos la fuente de los creadores del barroco¹¹. Este santoral “antiguo”, anterior al concilio de Trento, era muy narrativo y se construyó en torno a personajes con marcada pertenencia a un lugar concreto. La paleo-hagiografía tenía los resortes necesarios para que el mártir tuviera cierta proyección: la *passio* (con el relato heroico del mártir) y el *locus* o lugar de arraigo¹². Igualmente resulta de enorme interés el cambio que se produce entre las versiones iniciales, más representativas que expresivas, y las barrocas, más teatralizadas que testimoniales. La narrativa de la *passio*, que se concretó en libros litúrgicos para servir de referencia al cristiano, los llamados *Pasionarios*, es un patrón expresivo que evoluciona en los siglos medievales y conecta con la literatura moderna.



3. Anónimo. *San Arcadio mártir*. Osuna, Ermita de san Arcadio. 1ª m. XVIII. Foto de Carlos Javier Sanchez Tavora.

En el tránsito al XVII cunde el ejemplo de los mártires de la antigüedad y la historia de su sacrificio trasciende al arte, que se llena de evocadores testimonios, sobre todo en el ámbito local. Muchas poblaciones medias asocian su pasado religioso con algún remoto martirio, del que su parroquia guarda testimonio. El sur peninsular está lleno de ejemplos. A San Arcadio, fallecido hacia el 304, lo podemos conocer por el lienzo que guarda la Colegiata de Osuna, emparejado con el de San León¹³.

10. Palabras de Pío XII en su encíclica *Mediator Dei*. Tomado de: Germán Correa. *La fuerza evocadora de una Eucaristía. Nueva lectura de los testimonios eucarísticos*. Bogotá, San Pablo, 2005, pág. 149.

11. Glen W. Bowersock. *Rome et le martyre*. París, Champs Flammarion, 2002.

12. Pedro Castillo Maldonado. *Los mártires hispanorromanos y su culto en la Hispania de la Antigüedad Tardía*. Granada, 1999, pág. 31.

13. Carlos J. Sánchez Távora. “Lectura iconográfica de la capilla del sepulcro de los Duques de Osuna”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 15 (2013), págs. 113 y 114; del mismo: “Restauración de dos cuadros de gran formato (Martirio de San Arcadio y Martirio de San León y compañeros)”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de*



4. José de Arce. *San Teodomiro*. Carmona, iglesia prioral Santa María de la Asunción. 1656.

ellos quedaron desdibujados por el paso del tiempo y la escasa memoria. Valga el ejemplo de San Fulgencio, hermano de Leandro e Isidoro y obispo de Écija en tiempos de Recaredo. Por último, recordemos a quien sufrió muerte por su Iglesia a manos de sarracenos: San Teodomiro, al que se le rinde culto en Carmona (Sevilla). La talla en madera que le recuerda fue realizada en 1656 por el escultor flamenco, José de Arce¹⁵.

La antigua Roma había nutrido el martirologio que la nueva capital imperial, ya cristiana, había creado. Aunque también se sumaron al elenco otros mártires nacidos en tiempos de dominación musulmana. En Córdoba destaca el sacerdote mozárabe Eulogio, que murió a decapitado en el 859, por orden del emir. También siguió la misma suerte San Rodrigo, aunque dos años antes.

Legado barroco

La representación que de este último hiciera Murillo a mediados del XVII (Gemäldegalerie, Dresde), nos sirve para establecer el tránsito de la hagiografía antigua

También es reconocible entre las esculturas que se reparten por el retablo que preside la iglesia que lleva su nombre, en la misma localidad sevillana. Le acompañan quienes sufrieron a su lado el martirio: San Abundancio, San Nicéforo y San Donato. En Utrera se rindió culto a los Santos Estratón, Artemidoro, Rufino y Rufiniano. Fueron inmolados en tiempos de Diocleciano (308), por lo que constituyen un valioso puente con el primer cristianismo. Tenemos referencias visuales de ellos, en los lienzos que cuelgan de uno de los muros de la parroquia de Santa María de la Mesa. Rodrigo Caro los recordaba: “ *fueron los Santos, e invencibles martyres Straton, Rufino, y Rufiniano, hermanos, Artemidoro, y Sevio, de quien, demás de Dextro, haze memoria el Kalendario, y Martyrologio Romano...*”¹⁴ Sin embargo, muchos de

Osuna, 11 (2009), págs. 95-97.

14. Rodrigo Caro. *Antigvedades, y Principado de la Ilvstrissima ciudad de Sevilla. Y chorographia de sv convento ivridico, o antigua Chancilleria*. Sevilla, Andrés Grande, 1634, pág. 142.

15. Fernando de la Villa Nogales. *La imagen de San Teodomiro Mártir. Abogado, hijo ilustre y patrón de Carmona*. Carmona, 2010.

hacia la moderna. Frente a las versiones cruentas de santos degollados, decapitados o sometidos a las más atroces torturas, tan del gusto de Tempesta, como lo muestra en su *Trattato degli instrumenti di martirio* (1591), el maestro sevillano, en un contexto muy determinado, prefirió resaltar la belleza serena y la atemporalidad de tan excelso personaje. Cumple con el decoro que Trento preceptuó para la imagen sacra, aunque llevando al extremo una “norma” adoptada por el barroco, por la que el dolor sufrido en el martirio era superado como triunfo sobre la experiencia terrena¹⁶. Y al final tenemos una imagen más del barroco con prodigios sensoriales¹⁷.

La tarea emprendida por la Iglesia católica la llevó a enfrentar conflictos religiosos y solventar problemas de credo y misión en un frente abierto que recorría los cuatro continentes conocidos. Religiosos de toda procedencia recorrerán Europa y América, así como Asia y África, en el cumplimiento de su misión evangelizadora, para lo que emplearán más medios y recursos. Entre ellos, un repertorio renovado de imágenes sacras, que irá creciendo a medida que el conflicto religioso se vaya cobrando nuevas víctimas, mártires que ingresan en el santoral romano tras de esa demostración de su virtud heroica¹⁸. Para entonces Roma acoge en su seno santos nacidos en el suplicio, dando prueba de su fortaleza espiritual y de su capacidad de entrega por la fe.

En la confección del nuevo patrón se consideraron estas circunstancias. No obstante, hasta tanto no se logró ese diseño, siguieron vigentes las imágenes nacidas durante el primer cristianismo, renovadas durante los siglos sucesivos, especialmente el XVI¹⁹. Hay que leer a Ripa para reconocer el santoral que durante años se utilizó en el respaldo del culto: he ahí la imagen que ofrece de las santas mártires, dechados de virtud virginal, por lo que “*ceñirá su cabeza una corona de flores porque, según dicen los Poetas, la Virginitad no es otra cosa que una flor que, tan pronto como es cogida y arrancada, pierde por completo su gracia y belleza.*”²⁰ La defensa de la virginidad lleva al sacrificio, a un final doloroso, pero a la vez triunfal. Se ha hablado del “*dolor como triunfo*”²¹.

En permanente contradicción, al querer conciliar el talante sereno del santo, con el sufrimiento del ser humano, nos encontramos con que una autoridad en el género hagiográfico como Francisco Pacheco pondera el efecto de estos excesos:

16. En el caso de la mujer tenemos un retrato nítido. Vicent F. Zuriaga Senent. “El dolor como triunfo. Sacrificio, tortura y liberación en las mártires cristianas”. *Dossiers Feministes*, 16 (2012), págs. 157-177.

17. No pierde vigencia el clásico estudio de Cristina Cañedo Argüelles. “La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII”. *Revista de Ideas Estéticas*, 127 (1974), págs. 223-242.

18. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. “El mártir, héroe cristiano. Los nuevos mártires y la representación del martirio en Roma y en España en los siglos XVI y XVII”. *Quintana*, 1 (2002), pág. 83.

19. Desde tiempos de Cristo el martirio se tiene como una vía a seguir, reconociéndose en quien la sigue un imitador del Maestro, y la sangre entonces derramada como las semillas del cristianismo. Así lo entendía Tertuliano, según recoge Juan Quasten en su *Patrología* (Madrid, BAC, 1991; tomo I).

20. Cesare Ripa. *Iconología*. Madrid, Akal, 2002, t. II, pág. 422.

21. V. F. Zuriaga Senent. “El dolor como triunfo”, op. cit.



5. Francisco de Zurbarán. *Santa Eufemia*. Madrid, Museo Nacional del Prado. 1635-1640.

*“Y si el sentimiento, cuando se refiere al martirio de un santo, el celo y constancia de una Virgen y la pasión del mismo Cristo, de veras toda en lo interior de la alma, ver ante los ojos con l’arte y vivos colores, el santo martirizado, a la Virgen combatida, a Cristo clavado en la Cruz, bañado en su sangre preciosa, es cierto que acrecienta tanto la devoción y compunge las entrañas, que quien con semejantes objetos no se mueve, o es de piedra o bronce.”*²²

22. Francisco Pacheco. *Arte de la pintura*. Ed. de B. Bassegoda i Hugás. Madrid, Cátedra, 1999, pág. 255.



6. "Nova Totius Terrarum Orbis Geographica ac Hydrographica Tabula". C. J. Vooght, J. van Keulen. La Nueva y Grande Relumbrante Antorcha de la Mar, que contiene todas las Costas Meredionales, y Septentrionales... Amsterdam, Casa Johannes van Keulen, 1700. BDH, GMG/440.

Añadiendo, con cita de Metafrastes, en la vida de San Tarasio:

*“¿Quién viendo representado, con los vivos colores, al mártir que pelea y desprecia las nubes de los azotes y la llama, confiado en su Hacedor, no se baña en lágrimas?... ¿Y quién que contemplando estas cosas no sólo en los varones sino también en las delicadas hembras, no deseche el temor mujeril, y se fortalezca en la confianza divina?”*²³

Coinciden en cierto modo autores contemporáneos como Sontag y Brown al identificar en estas creaciones la “iconografía del sufrimiento”²⁴. Y Mâle resaltando que “después del concilio de Trento los mártires luchan bajo nuestra mirada; es preciso que veamos el color de su sangre, que seamos testigos de su dolorosa agonía.”²⁵ A su entender, “los sucesos trágicos del siglo XVI hicieron comprender a los historiadores de la Iglesia que un mundo nuevo había nacido de la sangre de los fieles inmolados;...”²⁶

23. Idem.

24. Sunsan Sontag. *Regarding the pain of others*. New York, Picador, 2003; Robert E. Brown. “The propagation of awe: public relations, art and belief in Reformation Europe”. *Public Relations Review*, 30 (2004), págs. 381-389.

25. Emile Mâle. *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Encuentro Eds., 2001, pág. 146.

26. Idem.

Pero toda esa carga dramática no habría de torcer el gesto del santo, que pese al sufrimiento extremo, se mantenía impávido²⁷. A la postre este tránsito doloroso ha de atraer a los fieles, quienes han de quedar conmovidos por el suplicio, a la vez que admirados por el valor y la capacidad de soportar tan atroz tortura. Así lo entendió la Iglesia, que construyó su discurso sobre estas figuras de referencia: *“Instruyan también a los fieles que deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires...”*

Y que de ello tomen buena cuenta los obispos, en los que recayó en gran medida la tarea:

“Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, ... [pues a través de las imágenes también] se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos...”

Los documentos son muy explícitos con respecto a la valoración de los mártires. Resulta llamativa la actitud de las comunidades religiosas, que hicieron su propia guerra alimentando el martirologio con sus mismos hermanos. Un documento de mediados del XVII, firmado por fray Francisco de la Trinidad, Procurador General de la Provincia del Santo Rosario de Filipinas, de los Predicadores, decía que *“dha su provincia tiene Muchos y muy ylustres Martyres”*²⁸.

Era la guerra de los mártires, podríamos decir, entre las ordenes religiosas, que pugnaban por abanderar esta renovación espiritual.

En este punto sería oportuno abordar la manera como las comunidades religiosas vivieron esta situación. A ellas les tocó expandir la fe católica y hacerlo a través de una extraordinaria red que llegó a los confines del mundo conocido. La trama fue bien anudada para que el tejido fuera resistente. En 1656 el Procurador General de la Provincia de Filipinas, de la orden de Predicadores, hacía relación de los mártires habidos en la evangelización del archipiélago filipino²⁹. Desde fines del XVI y todavía en la segunda década del siglo siguiente, las casas que la Compañía de Jesús tenía en Roma se decoraron con ciclos martiriales. Se cuenta que el propio General, Claudio Acquaviva (1543-1605), impulsó esta campaña “rememorativa”. Su sobrino, homónimo, tenía en su villa de Salsete de Goa una colección de cuadros de mártires y beatos jesuitas para su propio aprovechamiento³⁰.

27. Concepción de la Peña Velasco. “La imagen del mártir en el barroco: El ánimo invencible”. *AEA*, 338 (2012), pág. 148.

28. Archivo General de Indias, Filipinas, 81, n. 46, 1, 1656.

29. *Idem*.

30. M. Cristina Osswald. “O martirio de Inácio de Azevedo e dos seus trinta e nove companheiros (1570) na hagiografia da Companhia de Jesus entre os séculos XVI e XIX”. *Cultura. Revista de História e Teoria as ideias*, 27 (2010), pág. 165.

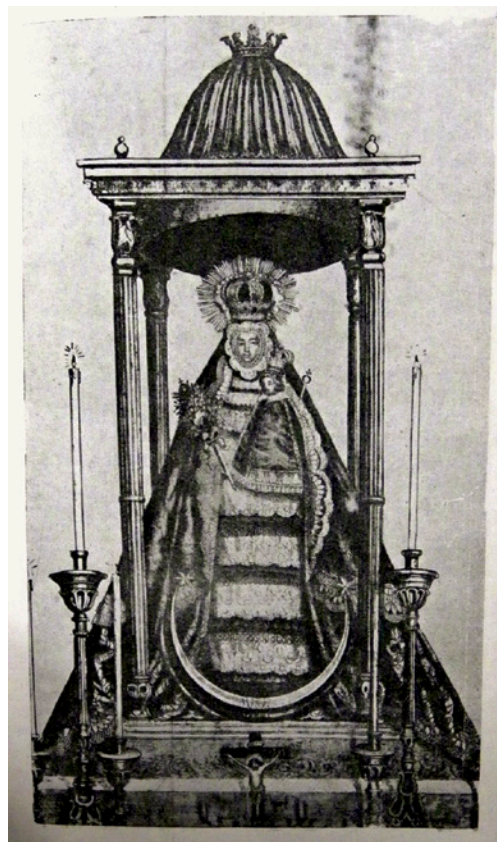
Una galería hispana

Una galería breve pero representativa, que abarca desde los más remotos antecedentes, del siglo III hasta la culminación del XVII, cuando se constituye en capítulo destacado dentro de la hagiografía católica. El patrón iconográfico admitió muchos matices y cambios para adaptarse a las necesidades que en cada momento y lugar se tuvieron, pues al fin, un nuevo limes romano recorría los continentes entonces conocidos. Y el martirio sirvió de manera determinante a dibujar, a la par que sostener, esa frontera³¹.

En el diseño de la santidad barroca se hace uso de lo avanzado en el martirologio primitivo. La razones de ellos son diversas, como hemos referido. Sin duda, ante todo es el hecho de que los mártires anteriores a Trento conectaron, como se ha adelantado, con las sensibilidades locales y arraigaron profundamente en los municipios hispanos. Se han citado algunos ejemplos, si bien podríamos relacionar una nómina interminable de santos venerados a lo largo y ancho de la geografía peninsular.

Y para más relevancia del hecho martirial, se repiten situaciones en las que el tránsito es de carácter colectivo, con una figura principal que se inmola junto con sus “compañeros”. Así ocurrió con San Estratón, de Utrera, o San Arcadio, de Osuna, por citar dos ejemplos cercanos. También se dio el martirio en un proceso más prolongado en el tiempo, tal como ocurrió en Córdoba. La ciudad califal fue el semillero más fértil del medievo en tierras andaluzas, encabezando la serie una de las máximas dignidades de la iglesia local en el siglo VIII: San Eulogio.

En otra ciudad andaluza, pero ya unos siglos más tarde, se produjo otro hecho similar. Me refiero a Granada, de pleno afectada por la rebelión morisca de las Alpujarras. Las raíces de este conflicto aparentemente religioso son hondas y apenas



7. *Virgen de los Martirios, patrona de las Alpujarras.*

Foto del Francisco Hitos (1935).

31. Coello habla de “la construcción de la frontera católica”. Alexandre M. Coello de la Rosa. “Colonialismo y santidad en las islas Marianas: La sangre de los mártires (1668-1676)”. *Hispania Sacra*, 128 (2011), págs. 707-745.



8. Juan de Roelas, atrib. *Martirio de San Serapio*. Sevilla, Museo de Bellas Artes. H. 1612.

se corresponde con lo afluente, entre otros frutos, la matanza de cristianos a partir de la Navidad de 1568, que dio lugar a los conocidos mártires de la Alpujarra, que el vicario de la taha de Jubiles, Francisco Zapata Pimentel, identificaba en estos términos:

*“Por ser notorio en esta tierra y que lo dicen todos, que los dichos santos mártires, que hubo entre más de tres mil cristianos que entonces había entre los moriscos de esta tierra, en esta tribulación todos a una voz profesaron y defendieron la fe católica con sus vidas y constancia en ella y no variaron con las promesas ni las amenazas, ni en la ejecución de ella, porque ninguno se vio con muestra ni de flaqueza de ánimo; antes todos se animaban unos a otros con aquel espíritu y fervor de la primitiva Iglesia; hasta los niños, los ignorantes y los pastores”*³².

Otra víctima de esta revuelta fue la Virgen del Rosario a la que se rendía culto en la localidad de Ugíjar. Se cuenta que fue profanada y quemada en el año del comienzo de la revuelta. Quedó con la encarnadura ennegrecida, como hoy se mantiene, y cambió su advocación por la de *Virgen de los Martirios*³³.

32. Francisco A. Hitos, S. I. *Mártires de la Alpujarra en la Rebelión de los moriscos (1568)*. Granada, Universidad, 1993.

33. Valeriano Sánchez Ramos y Manuel Barrios Aguilera. “El legado martirial en la estructuración de la sociedad re-



9. M. de Vos inven, Iulius Goltzius, sculpsit. S. Petrus. en "La Crucifixión y los martirios de los Apótoles y San Pablo".
Buri. 1550-1595? BNE. Bib. Digital Hispánica, ER/1476

Granada era una ciudad muy importante para la cristiandad, por lo que significó su toma, como último bastión del reino nazarí. Por ello el conflicto alpu-

pobladora de las Alpujarras". In: Sánchez Ramos, V. y J. Ruiz Fernández. *Actas de las primeras jornadas de Religiosidad Popular*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1997, págs. 121-144.



10. Francisco de Zurbarán. *Aparición de San Pedro a San Pedro Nolasco*. Madrid, Museo del Prado. 1629.

jarreño fue muy significativo a nivel espiritual. Por ello mismo no podemos pasar por alto un extraño suceso que se relaciona con Granada y el conflicto religioso, me refiero al hallazgo –en el Sacromonte– de más de doscientas planchas circulares de plomo que se han identificado como *libros plúmbeos*. Este controvertido descubrimiento generó todo tipo de dudas acerca de su autenticidad, algunas suscitadas entre intelectuales de la talla de Arias Montano. Se ha explicado su existencia por el deseo de favorecer el sincretismo entre cultura islámica y cristianismo, después del aciago suceso de las Alpujarras. Sin embargo, distinta lectura hizo el arzobispo Pedro de Castro, en su afán contrarreformista, tratando de promover el culto a los mártires de la revuelta morisca en este peculiar escenario³⁴. Para ello llegó a buscar el apoyo el Cabildo catedralicio sevillano, en reuniones celebradas entre 1619 y 1620, tal como se puede leer en la documentación conservada. Y más aún: se hace evidente, en este episodio histórico el afán que a principios del XVII tenía la Iglesia por recuperar la memoria de los mártires de la antigüedad y del periodo andalusí³⁵.

34. Heather L. Ecker. "Piedras árabes": Rodrigo Caro y su traducción de las inscripciones árabes de Sevilla (1634)". In Barrios Aguilera, M., ed. *Los plomos del Sacromonte. Invención y tesoro*. Valencia, Universitat de València, 2006, pág. 346. V. Sánchez Ramos y M. Barrios Aguilera. "El legado martirial...", op. cit., pág. 140.

35. Barrios Aguilera habla de "*paradoja castriana*" y de "*programa recristianizador*", en alusión a la posición del prelado en este asunto. M. Barrios Aguilera. "Pedro de Castro y los plomos del Sacromonte: Invención y paradoja. Una

Martirio en Argel

El nutrido repertorio de imágenes hispanas es una de las secuelas más importantes del choque religioso y cultural habido con el Islam en tierras peninsulares, entre los siglos VIII y el XV, prolongándose todavía en el siglo siguiente con el brote alpujarreño. Aunque en esta centuria el conflicto se intensificó al desplazarse al norte de África, adonde conducía la vía martirial abierta tras el acicate insti-



11. Domingo Martínez. *Santos Mercedarios*. Sevilla, Intrados de la cúpula del Museo de Bellas Artes. 1732?

tucional de Trento. El camino a Argel se plantea en el horizonte de algunas órdenes religiosas, principalmente la Mercedaria, que tiene entre sus fines la redención de cautivos³⁶. El espíritu de cruzada se avivó con lecturas e imágenes, con modelos de referencia como el de *San Serapio*, que conocemos por las representaciones de Roelas (1612) y Zurbarán (1628), entre otros. Serapio murió en 1240, ingresando en el santoral en 1743. Constituyó una clara invitación al sacrificio en tierras de sarracenos, uniéndose de este modo a San Pedro Pascual, que subió a la altares unos años antes (1670), en consideración a su martirio en Granada (1300).

La preparación de los frailes que iban a emprender camino a la orilla sur del Mediterráneo, donde habrían de encontrar el sufrimiento, cuando no la muerte, y a la vez el triunfo, exigió un habilidoso trabajo plástico, que habría de alimentar el espíritu de los propios religiosos antes de conectar con el conjunto de la feligresía. Volviendo a la inveterada costumbre del libro en imágenes, la comunidad de la casa matriz, de la que salieron para cumplir con su misión numerosos monjes, tapizó las paredes de sus estancias de un relato visual de historias ejemplares. A través de él se hacía voto de “*redención o de sangre*”, con entrega para redención de cautivos. Y ante todo, el *exemplum*: Cristo salvador, crucificado. Ya hemos valorado la singularidad del enigmático cuadro que guarda el Museo del Prado, *Cristo ejemplo de mártires*, supuestamente pintado hacia 1615 por el maestro sevillano Juan de Roelas. En el citado

aproximación crítica”. In: Barrios Aguilera, M. y M. García-Arenal, eds. *Los Plomos del Sacromonte. Invención y tesoro*. Valencia, Universitat de València, 2006, pág. 28.

36. Vicent F. Zuriaga Senent. “Maurorum Servitus, la visión de lo islámico en la iconografía mercedaria”. In Delisau Jorge, M. Á., Rodríguez Padilla, M., Pueyo Abril, F. J. y M R. Fernández Socorro, eds. *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura. XVI CEHA*. Las Palmas, CEHA, 2006, vol. 1, págs. 97-98. Véase también el trabajo en que aborda de manera global la iconografía mercedaria: *La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced. Tradición, formación, continuidad y variantes*. Tesis doctoral dirigida por Rafael García Mahiques y Víctor Mínguez Cornelles. Universitat de Valencia, 2005. En línea: <http://www.tdx.cat/handle/10803/9968> (visitado en febrero de 2016).



12. José Montes de Oca. *San Francisco Javier*. Sevilla, iglesia de San Luis de los Franceses. H. 1733.

lienzo aparece el Salvador en la cruz, en medio de una escenario terrorífico, donde cada Apóstol está sufriendo su propio martirio³⁷. A pesar de no conocerse el lugar donde se ubicaba el lienzo y su correlación con el resto de las composiciones, podemos reconocer en esta obra de Roelas el punto focal. Ceán Bermúdez recuerda: *“cuatro grandes en el claustro baxo principal, que representan martirios de religiosos; otros cinco en el mismo claustro, también de martirios, al lado del oratorio”*³⁸. Hay que relacionar este conjunto con las obras de la iglesia iniciadas en 1603 y concluidas una década después, a instancias del general, fray Alonso de Monroy³⁹. Tanto Roelas, como Zurbarán contribuyeron a alimentar los repertorios martiriales de los mercedarios. Y todavía en la primera mitad del XVIII se hace eco el arte de esto mismo, en los murales que reviste la cúpula del presbiterio, obra de Domingo Martínez.



13. Anónimo. *San Pablo Miki*. Parroquia de Villanueva de San Juan, s.XVIII.

No faltaron las crónicas y notas laudatorias. Los franciscanos publicaron un libro dedicado a las misiones en Marruecos de los hermanos de la provincia andaluza de San Diego. En ella podemos leer un conjunto de historias martiriales, conectadas con el discurso seráfico, que no quiere ser lisonjero, como reconoce fray Antonio Melgarejo, en el texto aprobatorio que introduce el libro:

“El estilo casto, no tira afectado a lisonjear los oídos, porque dessea Religioso aprovechar las Almas. Haze presente a la catholica consideración, la suprema caridad, con que tantos Apostolicos Missionarios, se han sacrificado á la voluntaria esclavitud, para instruir

37. Mide 118 x 154 cms. Según los datos de la institución fue adquirido por el Estado para el Prado, procedente de la Administración Concursal Forum Filatélico. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-ejemplo-de-martires/96f98270-edd8-4e1a-ac85-a5ea45a9f6fd> (visita en enero de 2016).

38. Juan A. Ceán Bermúdez. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Impr. Vda. de Ibarra, 1800, vol. IV, pág. 232.

39. Resumen en: J. Fernández López. *Programas iconográficos*, op. cit., págs. 235-237. Más datos en M^a. Teresa Ruiz Barrera. “Programas iconográficos de la Merced en Andalucía: Semblanzas barrocas”. In: Rodríguez Miranda, M. del A. *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*. Córdoba, Asoc. Hurtado Izquierdo, 2015, págs. 827-828.



14. Escuela cusqueña. Mártires del Japón. Cusco, La Recoleta. 18/19

*ignorantes, confortar débiles, alumbras ciegos, consolar afligidos, curar Enfermos, y (para decirlo en compendio) ser todo para todos los miseros cautivos, que en aquellas inhumanas mazmorras, no alcanzan, con lo que siempre gimen, lo acervo intolerable que padecen.*⁴⁰

Entrando en materia explica que el escrito “refiere los crueles, y exquisitos martirios, que assi los Venerables Religiosos; como los Cautivos fieles, han tolerado gloriosamente, siendo eterno testimonio de la invariable verdad de nuestra vnica Santissima Fee de Jesu-Christo: donde es cada gota de sangre de los felices Martires, fecunda semilla para propagar la Christiandad.”⁴¹

Propagar la cristiandad... he ahí una razón para el sacrificio que esta orden realizó en la modernidad: por encima del “beneficio” particular, estaba el servicio de la comunidad. Y más aún, como se verificará en el otro gran territorio en que hicieron su tributo de vidas, el Japón: el sostenimiento y expansión, en lo posible, del credo católico. Los mendicantes fueron llevados a Japón, a instancias del gobernador de Filipinas, Gómez Pérez Dasmariñas, para reforzar la acción que los jesuitas habían emprendido en aquellas tierras para asentamiento de la iglesia occidental⁴².

40. Francisco de San Juan del Puerto. *Mission historial de Marruecos, en que se trata de los martirios, persecuciones, y trabajos, que haecido los missioneros, y frutos que han cogido las misiones, que desde sus principios tuvo la orden Seraphica en el Imperio de Marruecos, y continua la Provincia de San Diego de Franciscanos Descalços de Andalucia en el mismo Imperio*. Sevilla, Francisco Garay, impr., 1708.

41. San Juan del Puerto, F. de. *Mission historial de Marruecos*, op. cit., s. p.

42. Emilio Sola. *Historia de un desencuentro. España y Japón, 1580-1614*, “Archivo de la Frontera”, 2012, e-libros, pág.41.

Url: <http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2012/05/Espana-y-Japon-XVI-XVII-Desencuentro>.

Oriente: China y Japón; Filipinas y Marianas

La Compañía de Jesús había emprendido la tarea de evangelizar el Oriente extremo desde sus primeros años de vida. A mediados del XVI se organizaron diversas expediciones con la pretensión de establecer asentamientos comerciales tanto en China como en Japón. No desaprovecharon la oportunidad los jesuitas, que se hicieron a la mar acompañando a los primeros navegantes. De este modo llegó Francisco Javier al Japón. Allí puso las bases del apostolado jesuítico en Oriente. Su labor, junto a su compañero y sucesor Cosme de Torres, fue trascendental para la inmersión en una cultura tan distinta a la ibérica. Comprendieron que era necesario un acercamiento mimético que se

ha dado en llamar “japonización”⁴³. Un cambio drástico en la actitud del gobernante hacia los cristianos dio lugar al Edicto de Expulsión de los sacerdotes cristianos (1585). Aunque más que poner el freno al progreso del cristianismo en el Japón, significó un cambio de estrategia. Los jesuitas se habían preparado para arrostrar penalidades e incluso el martirio. Los propios fundadores de la Compañía lo tenían claro y lo inculcaron a sus compañeros. San Ignacio de Loyola lo expresó con toda claridad: “*Estaría yo dispuesto a sufrir cualquier cosa por el gozo de evitar un solo pecado*”. Al igual, San Francisco Javier antepuso la tarea al riesgo: “*Los peligros a los que me encuentro expuesto y los trabajos que emprendo por Dios, son primavera de gozo espiritual*”. Conscientes del peligro, lo avisaron. Y cuando la senda de la evangelización les llevó al martirio, lo



15. Diego Velázquez. *La venerable madre Jerónima de la Fuente*. Madrid, Museo del Prado. 1620.

pdf (consultado de marzo de 2016).

43. Osami Takizawa. “El conocimiento que sobre el Japón tenían los europeos en los siglos XVI y XVII (I): Japón lugar de evangelización”. *Cauriensia*, V (2010), págs. 23-44.



16. Bernal Díaz del Castillo. Portada de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid, Imprenta del Reyno, 1632.

cos. El suceso generó un auténtico terremoto en los dominios hispanos de Oriente, con un conflicto incluso entre franciscanos y jesuitas, habiendo cargado en los primeros el peso de la culpa por desoír los mandatos de culto del gobernador japonés, con el consiguiente coste de vidas. Un hecho del que sacaron beneficio los seguidores de San Ignacio⁴⁴.

El santoral católico recogió un nuevo grupo de santos, que las dos órdenes religiosas se ocuparían de ensalzar. Los jesuitas llevaron a sus altares San Pablo Miki, San Juan Goto y san Diego Kisai, sin duda, una vía expedita para conectar con tierras de evangelización, al igual que una manera de acrecentar un imaginario en que se podían reconocer santos orientales.

asumieron con conocimiento de causa y entereza.

Hubo algo de fortuito en la generación de uno de los capítulos hagiográficos más divulgados en la época, el de los *mártires de Japón*, o también de *Nagasaki* (1597). Y aunque hacía medio siglo que San Francisco Javier había iniciado el proceso de evangelización de este lejano territorio, fue la crucifixión de un gran grupo de religiosos, la que estimuló la sensibilidad de los fieles católicos. Y ello fruto de una casualidad. El galeón San Felipe quedó varado en la costa japonesa, poco después de que se publicase el edicto de prohibición del cristianismo en las islas. A consecuencia del cumplimiento del mandato señorial fueron crucificados seis franciscanos y tres jesuitas, así como un grupo de lai-

44. Alessandro Valignano. *Razones para no ir al Japón otros religiosos sino los de la Compañía* (1583). Manuscritos de la Real Academia de la Historia. Cit.: Sola, E. *Historia de un desencuentro*. Op. cit.

Por su lado, los franciscanos lograron uno de sus mayores triunfos, el primero de los santos canonizados en las Indias Occidentales: San Felipe de Jesús. Un importante jalón en su proceso de asentamiento en tierras americanas⁴⁵.

De todo este imaginario hay que llamar la atención sobre una obra que sobrepasa en calidad y mensaje a las demás: el retrato de Sor Jerónima de la Fuente. No es en puridad una representación del martirio, sino una de las más excelsas descripciones de la personalidad de una monja entregada a su misión. Una obra de Velázquez, fechada en 1620, justo cuando la misionera se preparaba en Sevilla para emprender el viaje a Manila, donde iba a fundar un convento para la primera comunidad franciscana femenina de Oriente. A su avanzada edad (65 años) Sor Jerónima iniciaba un camino jalonado de riesgos, que aceptaba con la entereza de una mártir, dispuesta a sufrir por Cristo, como bien manifiesta en la filacteria que adorna el cuadro (*"Satiabor dum glorificatus fuerit"*: En su gloria está mi satisfacción). Salvación que, de otro lado, estaba dispuesta a esperar en "silencio" (*"Bonum est prestolari cum silentio salutare dei"*). La extraordinaria capacidad interpretativa del maestro pintor es evidente. El detalle narrativo sólo es superado por la energía que emana de rostro y manos, así como las destellante luz que irradia el blanco de la toca⁴⁶.

La casa matriz de la clarisas en Filipina fue un centro de irradiación del culto cristiano. Antes de concluir el siglo la orden se había expandido por el Pacífico, alcanzando al archipiélago de las Marianas, cerca del Japón. Allí se encontraron con los jesuitas y con ellos se entregaron al martirio⁴⁷. Nuevos arietes en la apertura de tierras ignotas al credo católico. Se recuerda especialmente el caso del padre Manuel de Solorzano y Escobar, que murió degollado por los nativos de Guam en julio de 1684.

Indias occidentales

Lo sembrado en Oriente dio frutos. Y más semillas para extender el cultivo a las Indias occidentales. Una de ellas: el primer santo americano, Felipe de Jesús, que había sido crucificado en Nagasaki. Nació en 1572 en la ciudad de México, capital del virreinato novohispano. Pero no fue el único mártir mexicano en tierras japonesas. También sufrieron el martirio los beatos Bartolomé Díaz Laurel, Luis Flores y Pedro de Zúñiga, así como Bartolomé Gutiérrez Rodríguez.

Los franciscanos habían abanderado el movimiento misional en las tierras americanas, acompañando a la tropa desde 1493; intensificando su actividad tras ingreso en el continente, siguiendo a Hernán Cortés. En estos nuevos territorios las misiones franciscanas tuvieron sus primeros caídos. He ahí los beatos mártires de

45. N. Durán. "La retórica del martirio...", págs. 77-107.

46. Jonathan Brown. *Escritos completos sobre Velázquez*. Madrid, CEEH., 2008.

47. A. M. Coello de la Rosa. "Colonialismo y santidad en las islas Marianas", op. cit., págs. 738-739.



17. Vincenzo Carducci. *Martirio de cartujos en Roermond*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1632.

Tlaxcala, que sirvieron como modelo a los demás hermanos en su actividad misional. A falta de otros patrones de inspiración, ellos fueron los elegidos para denunciar lo que entendían como prácticas idolátricas⁴⁸.

48. Ello, "además de conseguir la exaltación de la labor misionera de los frailes, los niños mártires se convirtieron en un signo de orgullo para los señores tlaxcaltecas, que los vieron como una prueba más de la elección divina sobre su pueblo y como un símbolo de su identidad, en demostración de la capacidad de los indios para vivir la santidad y para llegar a las más altas esferas de la espiritualidad cristiana." Antonio Rubial García. "El tirano, el judío y el idólatra. La hagiografía de los mártires niños y sus malvados verdugos en España y Nueva España". *Destiempos*, 28 (2011), págs. 11. En línea: <http://www.destiempos.com/n28/rubial.pdf> (visitado en febrero de 2016).



18. Anónimo. Mártires de Tzacorte. Iglesia de San Miguel de Tzacorte. Sobre original perdido. P. s. XVIII. Texto: "Abiendo salido el padre frai Inacio de Acebedo con 39 compañeros a predicar la fe y padecer martirio por ella llegaron a este lugar de Thezacorte y habiendo saltado en tierra y dicho misa el padre frai Inacio y dado la sagrada eucaristia a sus conpadres bolvieron a embarcar y enfrente de la punta de (perdido) nabio de franceses hugonotes y fueron martirizados por ellos, a (perdido) de julio de (perdido)".

Con la orden seráfica se sitúan en la vanguardia de las misiones los jesuitas. Éstos experimentaron con sistemas de evangelización eficaces para la conversión de las comunidades indígenas.

El ingreso de las otras dos órdenes mendicantes, dominicos y agustinos, es más tardía, en tanto que su labor tiene menor proyección. En 1516 datan los primeros testimonios del martirio entre los seguidores de Santo Domingo (Venezuela).

Los mercedarios también pisaron suelo americano muy pronto. Según un cronista de la orden, acompañaron a Colón en su segundo viaje (1493). Y lo hicieron impulsados por el mismo espíritu que les condujo en su papel en otros lugares en conflicto, como el catalano-aragonés, donde se aplicaron por ser territorio de frontera⁴⁹. Sin embargo, los tiempos son otros y los instrumentos utilizados mejores.

49. V. Zuriaga Senent. *La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced...*, pág. 457.

Rápidamente comienzan la construcción de sus centros de doctrina, que amueblan adecuadamente para facilitar el aprendizaje y la conversión. Precisamente, era mercedario Melchor Prieto, vicario general del Perú, considerado como “uno de los más grandes creadores de imágenes doctrinales tridentinas”, merced a su obra *Psalmodia Eucarística* (Madrid, 1622)⁵⁰. Entre los innumerables testimonios de la presencia de los mercedarios en las Indias destacaría la presencia de fray Bartolomé de Olmedo en la portada de la edición preparada por Alonso Remón (1632) de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo. Flanqueando el título y entre las calles del retablo pintado se encuentran el mercedario y Hernán Cortés. No se perdió la oportunidad de ensalzar la labor evangelizadora en la vanguardia de la conquista. También aparecen al lado de Pizarro, en el Perú, incluso mediando entre él y Almagro, en sus disputas, o presentes en la fundación de Lima. Y también pronto comenzó el martirio. Entre los primeros, el padre Cristóbal de Albarrán, caído a manos de los indios chirihuanos, en la actual Santa Cruz de la Sierra.

América representada en el escenario y los instrumentos del martirio. Las lanzas que asemejan a las de Longinos, en las diversas representaciones de Felipe de Jesús. En gran parte del despliegue gráfico veremos el claro contraste entre la crudelísima manera de morir y la serenidad de que hacen gala los mártires americanos. El hermano Juan Bernardo murió en un ritual antropofágico guaraní, en el actual territorio del Paraguay⁵¹. A propósito de la epopeya de uno de estos religiosos, fray Gregorio de Ibi, podemos descubrir otra vertiente notable de estas empresas espirituales: la fuerza de la narración, clave para propagar la excelencia de estas estrellas del firmamento cristiano. En el *Epítome Historial* se cuenta:

“También fue atroz el Martyrio que padeció á manos de los Indios el Venerable Fray Gregorio de Ibi, Religioso Lego de la Provincia de Valencia, el día 13 de Septiembre del año de 1694, en la Provincia del Maracaybo. Sucedió, pues, que hallándose en essa Ciudad juntos los Padres Fray Buenaventura de Vista Bella, y Fray Antonio de la Ollería con dicho Fray Gregorio, para fundar essa Mission, y reducir a nuestra Santa Fé a los Indios Gentiles de la Serranía del Maracaybo: fue preciso el que vno de ellos fuesse a predicar a los Aratomos, Nacion vezina: y aviendolos reducido a poblarse, y a recibir nuestra Santa Fé, començaron a temer el que los asaltassen de Improviso los Indios Coyamos sus vezinos, y antiguos enemigos suyos, porque se avian apartado de ellos para hazerse Chistianos, y que los matassen. [...]”⁵²

Esta literatura, pese a toda su fuerza narrativa, no llegó a transmitir lo que las imágenes, cuya idoneidad para comunicar con los fieles está fuera de toda duda.

50. Santiago Sebastián. *Contrarreforma y barroco*. Madrid, Alianza, 1981, págs.. 154. La cita es de la Tesis de Zuriaga, ut supra, pág. 458.

51. Margarita Durán Estragó y José Luis Salas. *Testimonio indígena 1592-1627. Martirio del hermano Juan Bernardo en el ritual antropofágico guaraní*. Asunción, Biblioteca paraguaya de Antropología, XXI, 1994.

52. Fr. Matheo de Anguiano. *Epítome historial, y conqvista espiritval del Imperio Abyssino, en Etiopia la Alta, o sobre Egipto, a cuyo emperador svelen llamar Preste Juan, los de Europa*. Madrid, A. González de Reyes, 1706, págs. 164-165.

De ello deriva el extraordinario repertorio de las que hoy ilustran la gran epopeya de la conquista espiritual de las Américas. El encuentro con muchos de los pueblos originarios provocó innumerables situaciones que se recogieron con mayor o menos habilidad en el grabado y la pintura, sin olvidar la escultura.

Los religiosos que recorrieron las tierras americanas, empezando por las islas del Caribe, tenían sentimientos contradictorios, entre la culpa, por abusar de los “inocentes” indígenas, y la asunción de un riesgo inminente al propagar la fe entre infieles. El imaginario está plagado de víctimas de la fe, mártires que murieron a manos de los indios, a veces de una manera cruel. Pues el alegato de los religiosos más sensibles al daño que se hacía a los primitivos pobladores de estos territorios, encabezados por el padre Las Casas, cedió lugar a la demostración de la capacidad de entrega y sufrimiento de los sacrificados⁵³. Otros, como los jesuitas, generaron espacios para la protección de los naturales. A propósito del papel jugado por las Misiones se destacaba:

“... Creemos que las crónicas misioneras querían construir los fundamentos de una memoria trazada por la gloria del servicio divino, dando cuenta de “coisas dignas de ser escritas” (Bettendorff, 1990:3) e interviniendo para que ellas no naufragasen en el olvido, sino quedasen en los anales de la Compañía, como escribió Nicolau Teixeira al Padre General en 1644 al relatar el naufragio de Figueira del que había salido vivo (Leite, 1940: 229). Las crónicas otorgaban a la Misión imágenes donde los misioneros aparecían referidos al fin para el cual todos los hombres fueron creados: “alabar, hacer reverencia y servir a Dios nuestro Señor y mediante esto salvar su ánima[...]”. (Loyola, 1963: 203). Principio y fundamento de la vida humana y del jesuita, que para los misioneros de Maranhão-Grão Pará se había realizado en la salvación de miles de “almas de gentilidad bárbara” que vivían en el desconocimiento de Dios, llenas de ritos gentílicos, desenfrenadas en su carnalidad y perdidas en odios entre las naciones. Todo esto que exigió de los misioneros llegar hasta las últimas consecuencias del amor a Dios, el martirio.”⁵⁴

Calvinistas y anglicanos

Oriente, occidente, sur y, al fin, el norte: los ejes cardinales de la conquista espiritual del mundo por la Iglesia católica. El último confín para el martirio se dio en tierras de protestantismo. Roma afrontó el mayor de los problemas de religión en tierras de hugonotes y anglicanos. En las Islas Británicas puso a prueba a sus evangelizadores y, como ocurrió en otros lares, también aquí tuvo sus mártires.

53. El símil de los depredadores hispanos tiene continuidad en alegatos como el del dominico fray Antonio Montesinos: “*Todos estáis en pecado mortal y en él vivís y morís, por la crueldad y tiranía que usáis con estas inocentes gentes*”. Lectura del Adviento de 1511 ante la primera comunidad dominica en América. Tomado de: Carlos A. Page. *Las otras reducciones jesuíticas en la provincia del Paraguay. Emplazamiento territorial, desarrollo urbano y arquitectónico entre los Siglos XVII y XVIII*. Saarbrücken, Ed. Académica Española, 2012.

54. Fernando Torres-Londoño. “La experiencia religiosa jesuita y la crónica misionera de Pará y Maranhão en el siglo XVII”. S. Negro. y M. M. Marzal, coords. *Un reino en la frontera. Las misiones jesuíticas en la América colonial*. Quito, Abya-Yala, 2000, págs. 13.

También los cartujos pagaron su tributo en este tiempo y lugar de martirio. Por los lienzos que pintó Juan Sánchez Cotán para el claustillo de la Cartuja de Granada, tenemos noticia clara del suceso. En la *Historia de los mártires de Inglaterra* cuenta con detalle, a través de cuatro grandes lienzos, la prisión y el martirio de los priores de la cartuja de Santa Brígida, en Inglaterra, en tiempo de Enrique VIII. Con esta historia los cartujos contribuyen al martirologio con las primeras víctimas del cisma anglicano. Llama la atención el hecho de que los lienzos fueran pintados en 1612, al tiempo en que Roelas hizo lo propio para los mercedarios sevillanos. Sacrificados por la nueva religión y condenados ante la máxima autoridad en asuntos espirituales del gobierno, Thomas Cromwell. Así lo cuenta una crónica tardía:

*“Mas aunque escondidos del bullicio de la Corte, ausentes del mundo y sus vanidades no se libraron los Cartuxos de Inglaterra de la cruel persecución de Enrico Octavo, que para dorar sus yerros y dar algún color a sus desatinos, quiso, que ellos los autorizasen con sus firmar. [...] executaron en los Santos Cartuxos las mas atroces crueldades que ajmás se han oído, inventando nuevos generos de tormentos, para obligarles a obedecer los injustos mandatos del Rey, hasta trocar lo candido de sus vestidos en purpureas y fragantisimas rosas, cuyo tinte si hizo en su sangre derramada en defensa de la Iglesia Catolica, como verdaderos hijos del Patriarca San Bruno, con que dieron suavissimas aromas al Cielo, pasando sus sillas (que pertenecian al Coro de los Confesores) à la Gerarquia de los valerosos è invictissimos Martires, que tiene por divisa palmas y aureolas.”*⁵⁵

Para completar este panorama de rezo y sangre habría que acrecentar la nómina de mártires cartujos con los creados por manos calvinistas. Si en la Cartuja de Granada se optó por recordar lo acaecido a la comunidad inglesa, en la del Pualar se eligió a los que habían emprendido camino a tierras continentales. Vincenzo Carducci recreó entre 1626 y 1632 diversos episodios relativos al drama vivido entre Polonia y las Provincias Unidas. Concretamente recuerda el martirio de los frailes de Roermond (actual Holanda).

Añadamos a este capítulo la historia de los *mártires de Tazacorte* (La Palma), una cuarentena de religiosos jesuitas, liderados por Ignacio de Acevedo, que murieron a manos del pirata calvinista Jacques Souris (1570). De entre las diversas representaciones, todas basadas en la libre interpretación del artista o del cliente, destaca el exvoto pintado por Juan Manuel de Silva a mediados del siglo XVIII, contemporáneo al relato panegírico de Antonio Cabral⁵⁶.

55. Joseph de Valles. *Primer instituto de la sagrada religión de la Cartuxa. Fundaciones de los conventos de toda España, mártires de Inglaterra, y generales de toda la Orden*. Mateo Barceló, impr y lib., Barcelona, 1792, 2ª reimpr., pág. 273.

56. António Cabral. *Relación del martyrio de los quarenta martyres de la Compañia de Jesus: vida del venerable martyr P. Ignacio Acevedo*. Madrid, Imprensa y Libreria de Manuel Fernandez, 1744. Cfr.: M^a. Cristina Osswald. “O martírio de Inácio de Azevedo e dos seus trinta e nove companheiros (1570) na hagiografia da Companhia de Jesus entre os séculos XVI e XIX”. *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, 27 (2010), págs. 163-186.

Queda aquí mi recorrido por el martirologio hispano; breve por necesidad. Me gustaría decir, con el teólogo, que “*no se disminuye su energía por la brevedad*”⁵⁷, pero no tengo tal seguridad; al menos no creo haberme perdido por los recovecos de esta historia, como ya le ocurriera a la poeta polaca:

*“Soñé que estaba buscando algo
guardado o perdido tal vez en algún lugar*

...

*Y al final dejé de saber
qué era lo que tanto buscaba...”*⁵⁸

57. Fr. Pablo Mendoza de los Ríos. *Epítome de la portentosa vida, y milagros de la gran Virgen y Proto-martyr Sta. Tecla*. Burgos, Impr. Herederos de Juan de Villar, 1737, pág. XXV. Vid. Julián Escribano Garrido. *Los jesuitas y Canarias (1566-1767)*. Granada, Universidad, 1987.

58. “Przyśniło mi się, że czegoś szukałam, / gdzieś chyba schowanego albo zgubionego [...] W końcu przestałam wiedzieć / czego szukałam tak długo”. “En sueños” / “W uśpieniu”. Wisława Szymborska, *Hasta aquí*, Madrid, Bartleby eds., 2104.

Entre ser, parecer y decir. La *Vera Effigies* en España y la América hispana durante el barroco¹

Las *veras effigies* no constituyen un subgénero artístico, pese a su número y a su especificidad como retrato. Durante los siglos del barroco fueron incontables las pintadas o grabadas a lo largo y ancho de la geografía hispana. En las páginas que siguen me dispongo a caracterizarlas a partir de las piezas elegidas en un enorme abanico de posibilidades.

Independientemente del formato en que se materializó, la *vera effigies* debía ser el retrato auténtico de un personaje digno de alabanza o devoción, fuera o no religioso, santo, susceptible de serlo, heroico, de relevancia política o simplemente memorable. También se tenía por una expresión del culto, en forma de icono mariano o de cualquier otro símbolo cristiano. Pero, sobre todo, fue el primer componente en el sistema de comunicación creado para lograr el conocimiento público de tales figuras de referencia, un apunte inicial tomado del natural o a partir de una reproducción fiel (generalmente en cera), del que se extrajo el patrón que tenía mayor consistencia material (metal o madera), cuya impronta en el papel contribuyó decididamente a su universalización.

Esa primera imagen, que sería utilizada como vehículo de conocimiento, tenía un origen testimonial y ejemplarizante, para beneficio directo de la comunidad con la que convivió el sujeto reproducido. Molano comentaba, a propósito de un retrato de San Gregorio y parafraseando a su biógrafo, Juan Diácono:

*“Claramente se ve que Gregorio, estando vivo, quiso que se pintara su retrato a quien sus monjes pudieran ver más a menudo, no por vanagloria ni soberbia, sino previniendo santidad de la vida en ellos.”*²

Pero no sólo eran los propios hermanos en religión quienes se ocupaban de obtener el retrato, que era una tarea que implicaba asimismo a los fieles o simple-

1. Publicado en versión inglesa: "Between Being, Seeming and Saying. The Vera Effigies in Spain and Hispanic America during the Baroque". In Dekoninck, R., Guiderdoni, A. y E. Granjon, eds. *Fiction sacrée: Spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*. Leuven, Peeters, 2013, págs. 181-200.

2. Tomado de Francisco Pacheco. *El arte de la pintura*, ed. de Bassegoda I Hugas, B. Madrid, Cátedra, 2001, pág. 710.



1. Lucas Valdés. *Retrato milagroso de San Francisco de Paula*. Sevilla, Museo de Bellas Artes, 1700-1705.

mente a los amigos y conocidos del elegido. Así ocurrió con la primera imagen de la madre sor Josefa María García, abadesa del convento de capuchinas de Castellón. A su muerte, una devota suya se ocupó de que un pintor la retratara. Así lo cuenta su biógrafo, fray José Vela:

*“El día tercero despues de la muerte de la Sierva de Dios, ocurrió à cierta Señora muy afecta suya, y devota de aquel Ven. Convento, hacer un retrato de su buena Amiga, sin que las Religiosas tuviessen intervencion alguna en el proposito.”*³

Este acto creador, al margen de quien lo protagonizara, se situaba en el arranque del mencionado proceso de penetración social, que solía conducirse no sin cierta tenacidad y con manejo de los distintos recursos disponibles y, por lo general, sin reparar en medios. Ante todo se hizo preciso, para obtener un primer reconocimiento público, más allá del ámbito privado del ente promotor, era preciso trasladar un retrato, cargado en muchos casos de códigos, al grabado. El paso de un estadio a otro se daba, entre los religiosos, en coincidencia con el arranque del proceso de beatificación del sujeto protagonista. Este fue el camino seguido en la proclamación de la santidad de Ignacio de Loyola. Sus compañeros fundadores quisieron guardar

3. M. R. P. Fr. Juan Vela. *Idea de la perfecta religiosa en la vida de la Ven. Madre sor Josepha Maria Garcia, primera hija del Real Convento de Capuchinas de la Villa de Castellon de la Plana en el Reyno de Valencia, y Abadesa que murió del mismo*. Valencia, 1750, pág. 398.



2. Fray Juan de la Miseria. *Santa Teresa de Jesús*. Sevilla, convento de las Teresas. 1576.

memoria de él, con la *vera effigies* sacada del vaciado de la máscara funeraria, que a la postre sirvió para proveer de imágenes a la causa de su santidad⁴.

A partir de que el retratado se encaminaba a los altares, nacía entre los devotos el deseo de obtener copias de aquella primera impronta del venerado semblante, como si de una reliquia se tratara. Decía el padre Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, en 1611, a propósito de la reproducción del original de Santa Teresa, y dirigiéndose a una carmelita sevillana:

*“Hará Vuestra Reverencia lo que le pareciere para sí, que del retrato que acá vino hemos sacado algunas copias para la Infanta y otras personas que será de gran fruto.”*⁵

El surtimiento de *veras effigies* era en cada momento distinto, según lo requieran las circunstancias. Cuando se hacía necesario para apoyo de la causa de beatificación o la de canonización, la iniciativa correspondía a los procuradores de la misma. Así lo dejan entrever algunas estampas, como la impresa para beneficio del proyecto de la venerable madre sor Martina de los Ángeles, en cuya base aparece identificada la persona que se ocupó de ella: “*A Devocion de D. Lamberto de Lloret y Nicolau Procurador*

4. Ursula von König-Nordhoff. Ignatius von Loyola. *Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*. Berlin, 1982.

5. Fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios. *Cartas*. Ed. J. L. Astigarraga, Roma, 1989, pág. 521. Cit. por M^a. José Pinilla Martín. “Santidad, devoción y arte a través de cuatro referencias a estampas de Santa Teresa de Jesús, años 1609-1615”. In *Los Santos: Cofradías, devoción y arte*. El Escorial, 2008, pág. 535.

*General de la Causa de Beatificación que se trata en Roma*⁶.

Parecer y decir

La estampa es, al fin, la pieza fundamental de ese engranaje que hará posible la marcha de las campañas de promoción pública de individuos que, en muchos casos, no tuvieron otro mérito que un discreto discurrir. Tan discreto que si no es por los libros y las imágenes no se hubiera tenido noticia de ellos fuera del infranqueable muro del convento. Sin embargo, lo que nace como reproducción de un simple retrato, podía llegar a ser un jeroglífico de difícil interpretación. En su conjunto son creaciones alambicadas, cargadas de información, pero que necesariamente han de ajustarse a un formato estandarizado⁷.

La casuística es amplia y *grosso modo* oscila entre la que recluye al personaje entre las cuatro aristas del papel, dando testimonio de su dimensión humana, hasta la que deja sitio para un encuadre arquitectónico o escultórico, que a veces resta protagonismo a la efigie. Y para fa-



3. Anónimo. *Vera Effigies con donantes*. La Paz, Museo de San Francisco. S. XVIII. Foto: Gonzalo Álvarez.



4. Juan Ruiz Luengo. *Retrato de Pedro Castro Quiñones*. Grab. calc. *Iconografía Hispana*, 1978-2.

6. Antonio Gallego Gallego. *Historia del grabado en España*. Madrid, Cátedra, 1999, pág. 236.

7. Lo que unido a la existencia de grandes repertorios localizables en centros públicos, como la Biblioteca Nacional de España, favorece su estudio. Véase, a propósito: Elena Páez Ríos. *Iconografía hispana. Catálogo de los retratos de los personajes españoles de la Biblioteca Nacional publicado por la sección de estampas*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1966-1979.



5. Pedro de Villafranca. *Retrato de Juan de Palafox y Mendoza*. Grab. calc. Iconografía hispana, 6861-3. Versión Palomino 5B

cilitar la comprensión de la imagen, se identifica con un texto más o menos explícito, en el que además del nombre puede aludirse a las circunstancias que justifican la reproducción.

El retrato auténtico, neto, limpio de excrecencias, es fiel impronta, sin interpretación alguna, del original. Sólo con el atuendo o insignias personales o a lo sumo con significativos gestos de manos y rostro. Miradas elevadas, bocas entreabiertas, manos apretadas: complemento idóneo de un retrato biográfico. En esta variante es importante dar vida al efigiado. Sobre todo en las *veras effigies* de religiosos y habitualmente entre aquéllos que se postulan para la santidad. Uno de los ejemplos más clarificadores es el de San Pedro de Alcántara, que, en cualquiera de sus diversas versiones estampadas, aparece desviado unos 45° de la frontal y con las manos fuertemente

anudadas entre sí, y la cara flácida y arrugada, con la mirada elevada, con con las pupilas perdiéndose bajo los párpados superiores. Espléndida es la stampa abierta en Roma en 1618⁸.

Muy frecuente es el retrato narrativo en cualquiera de sus variantes, desde el que recurre a los elementos simbólicos asociados a la vida y milagros del efigiado, hasta el que incluye el pasaje que ilustra el motivo por el que es recordado. El despliegue simbólico efectuado en algunas de estas estampas resta naturalidad al retrato, que se convierte en un ideograma de difícil interpretación, por lo que se hace necesario introducir textos aclaratorios. Valga como ejemplo el retrato de quien fuera arzobispo de Sevilla y Granada, Pedro de Castro Vaca y Quiñones, que aparece representado delante de una ventana abierta al Sacromonte y rodeado de elementos simbólicos, alusivos a su dignidad y al cumplimiento de su misión sacerdotal. Si el principal motivo de alabanza del prelado fue la fundación del santuario granadino, como queda de manifiesto a través de su representación, el mayor elogio se expresa a través de un pasaje del Éxodo que bordea por su parte superior la imagen, que propone un pa-

8. Verdadero retrato de san Pedro de Alcántara, obra de Luca Ciamberlano. Salvador Andrés Ordax. *Arte e Iconografía de San Pedro de Alcántara*. Ávila, Diputación, 2002.

ralelo con Moisés, cuando en el monte Sinaí Jehová le encomendó la construcción de su morada, un templo que adoptaría la forma del arca de la Alianza: *"Inspice et fac secundum exemplar quod tibi in monte monstratum est. Exod c XXV ver XL"*⁹.

El que se presentó como *verdadero retrato*, no fue más que una copia lejana de un original inidentificado, pues se hizo un siglo después de que hubiera fallecido el sacerdote¹⁰. Aun así prevalece en la inscripción subyacente la cualificación del retrato como auténtico.

Sin estimarse esta condición, hay otras efigies grabadas que pretenden ser verdaderas, aunque la semántica simbólica que las adornan raya en lo abstruso. En este sentido resulta

interesante el retrato de otro ilustre prelado español, cuya vida penduló entre ambas orillas del mar hispano, Juan de Palafox y Mendoza, virrey de Nueva España, cuyo rostro inmortalizó el arte contemporáneo. Un grabado de 1665, realizado por el pintor cortesano Pedro de Villafranca, nos lo presenta envuelto en una *vánitas*, una alegoría de la muerte, como subraya la inscripción *"Vita Fugata Imago Mortis. Esto: in Imagine pertranseat Homo: Virtutis Imago ad nihilum non redigitur"*. Un retrato fiel al original cuyo reflejo en un espejo nos devuelve la imagen de una calavera¹¹.



6. Juan Francisco Leonardo, esc. Hendrick Verbruggen, p. V. M. Sor María de Iesvs de Agreda. Ilustra *Mística Ciudad de Dios*. Madrid, 1688. BNE, Bib. Digital Hispánica, I-H, 2242/3.

9. Aunque no sea el lugar para analizar en detalle la iconografía de esta obra, al menos decir que dicho versículo atañe concretamente al mandato de reproducir el modelo: "Mira y hazlo según el modelo que te ha sido mostrado en el monte". El arca de la Alianza sirvió como inspiración a la arquitectura cristiana desde el gótico, aunque luego sería suplantada por el templo de Salomón en pleno barroco. J. Requena Bravo de Laguna, L. "Sobre dos dibujos inéditos de la planta de la catedral de Granada". *Goya. Revista de Arte*, 311 (2006), pág. 79.

10. Sobre el prurito de semejanza o verosimilitud véase el texto de David Freedberg: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992, cap. 9.

11. Ilustración realizada a partir de la pintura de Francisco Camilo para la autobiografía *Vida interior o Confesiones del siervo de Dios Juan de Palafox y Mendoza*. Madrid, 1772. Del éxito de esta representación da cuenta el hecho



7. Anónimo (¿Lucas Valdés?). Sor María de la Antigua Rodríguez y Rodríguez. ¿1678? BNE, Bib. Digital Hispánica, I-H, 8038-2..



8. José Fortea. Fray Gregorio de Ibi. D. 1695. Iconografía Hispana, 766-2.

Sin embargo, abundan los retratos más aprehensibles, en los que se sustituyen los jeroglíficos, las empresas y otras manifestaciones de un lenguaje críptico, por otro más directo. Por lo general, funcionan como los retratos votivos, en los que el protagonista se acompaña con una imagen predilecta de su devoción. Traigamos a colación los ejemplos de la venerable madre sor María de Jesús, que fue abadesa del convento de las concepcionistas descalzas de Ágreda, de la que se hicieron varias versiones, consideradas como *veras effigies*, casi todas con parecida estructura iconográfica a la que firma Jean-Baptiste Bertherham: la monja aparece sentada al pie de un altar, donde se exhibe una talla de la Inmaculada Concepción; sostiene una pluma con la mano derecha, en actitud de escribir un grueso libro que se encuentra abierto sobre la mesa, la Mística Ciudad de Dios. Constituye una exaltación al acto creador de la monja, autora de ese texto dedicado a la Virgen¹².

Por su parte, la mercedaria sor María de la Antigua aparece en su celda, de pie y en el momento en que la inspiración le llega para alumbrar su libro. Una sencilla puesta en escena,

de que circulase aun un siglo más tarde, en la versión de Gerónimo Antonio Gil, para el libro de Eusebio Bentura Beleña, *Recopilación sumaria de todos los autos acordados de la Real Audiencia y Sala del Crimen de esta Nueva España y providencias de su Superior Gobierno*. México, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1787. Patricia Andrés González. "Empresas y jeroglíficos en un retrato de Palafox". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 64 (1998), págs. 419-442.

12. Patricia Andrés González. "Iconografía de la venerable María de Jesús de Ágreda, in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 62 (1996), pág. 455.

con múltiples detalles significativos, como los cilicios extendidos sobre la mesa al lado del tintero, para caracterizar a la escritora que no rehuye el dolor. Recibe el rayo que dio vida a sus escritos, “*dictandola su amado esposo xpo Jesus de cuyos coloquios gozaba muy amenudo*”, la misma fuerza divina que insufló la energía a la comunidad mercedaria que fundó el convento, el mismo que está representado en la parte baja de la composición¹³.

El tratamiento narrativo de muchas de las *veras effigies* renueva el sistema ignaciano de “la composición de lugar”, que usaba las imágenes para ayuda a la meditación¹⁴. El venerable siervo de Dios, fray Gregorio de Ibi, religioso capuchino, que murió en 1694, fue presentado en el grabado de Fortea cuando acababa de consumarse el martirio, asaeteado por los indios coyamos, en el reino de Nueva Granada. Es el desenlace de una historia de muerte que se relata en un segundo plano y a menor escala¹⁵.

Sin llegar a este nivel expresivo, hay otro tipo de retrato, muy elaborado, en el que el componente estético –el diseño– juega un papel notable, tanto que lo accesorio se ha convertido

13. Este retrato ilustra la edición sevillana de 1678 de su *Desengaño de religiosos, y de almas que tratan de virtud*. Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce, eds. *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Madrid, S. XXI, 1993, págs. 531-536.

14. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. “Las ‘Imágenes de la historia evangélica’ del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma”. *Traza y Baza*, 5 (1974), págs. 77-95.

15. Mateo Anguiano Nieva. *Misión apostólica Maracaintense, con la compendiosa relación de la vida del venerable fray Gregorio de Ibi, capuchino*, 1702.



9. Clemente Puche; José Caldevilla, inv. *Sor Juana Inés de la Cruz*. Grab. calc. 1703. BNE, Bib. Digital Hispánica, I-H, 672/1..



10. Marcos Orozco. *Fray Juan Bautista de la Concepción*. F. XVII. BNE, Bib. Digital Hispánica, I-H, 4649-1..



11. Francisco Heylan. *Nuestra Señora de la Salceda*. Grab. calc., 1616. BNE, Bib. Digital Hispánica, INVENT/19498.

en principal. Muy frecuente es el que ubica al efigiado en el centro de una estructura arquitectónica y orbitando en torno a él otras figuras simbólicas. La escritora mexicana sor Juana Inés de la Cruz ha sido objeto de innumerables representaciones. Una de ellas la muestra en el centro de un altar flanqueada por sendas representaciones antropomorfas de los continentes americano y europeo¹⁶. Esta *scaena frons* trascendió el nivel de mero respaldo decorativo para convertirse en fuente de información para los artífices de la arquitectura. La puesta en circulación de algunas de estas estampas, en las que se emplearon diseños de vanguardia, facilitó el intercambio de ideas y la renovación del lenguaje arquitectónico.

Distinta estrategia comunicativa impulsa la creación de algunas *veras effigies* que se rodean de marcos arquitectónicos que pretenden ser reales.

Con ellas el espectador se adentra en el espacio sacro, para evocar al sujeto venerado en su medio. De esta índole es el retrato de fray Juan Bautista de la Concepción, que fundó la orden de los Descalzos de la Santísima Trinidad, que realizó con discreta fortuna artística el presbítero Marcos Orozco. El venerable fraile recibe de Cristo las llaves de su iglesia, mientras un grupo de ángeles revolotean entre nubes. El dibujante remarca los límites de la escena, como si de un lienzo se tratara; además de encuadrarlo dentro de una estructura salomónica¹⁷.

Sin agotar la casuística, concluyo con los verdaderos retratos de las imágenes de devoción, a las que también se las representan para estímulo del culto en sus propios expositores. La Virgen de la Salceda se encuentra representada dentro de su altar, en el libro que fray Pedro González de Mendoza le dedicó a doña Margarita de Austria¹⁸. Es posible que se trate de una recreación del primitivo retablo que



12. Lucas Valdés. Estampa de la Virgen de Rocamador y San Juan Bautista. 1691. BCC, 59-4-19, fol. 111r

16. Es una estampa de 1700 diseñada por José Capdevilla, para el panegírico póstumo escrito por Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla, con el título de *Rhytmica sacra, moral y laudatoria*, que fue editado en Madrid, en 1703.

17. Fray José de Jesús María. *Vida del apostólico varón y venerable Padre fray Ioan Bautista de la Concepción*, Madrid, Antonio de Zafra, 1676.

18. Pedro González de Mendoza. *Historia del Monte Celia de Nvestra Señora de la Salceda*. Granada, Iuan Muñoz, impresor de libros, 1616.



13. Angelino de Medoro. *Retrato de Santa Rosa de Lima*. Lima, Santuario de Santa Rosa, 1617.

sería sustituido en el XVIII. En este apartado podríamos incluir también múltiples obras concebidas como documentos gráficos, hoy históricos, generalmente dibujos que pudieron mutar en grabados cuando el interés de los mismos lo requirió, y que muestra no tanto imágenes devotas como sucesos relativos a ellas. La aparición de una pintura de la Virgen tras un muro, o la de una escultura en un nicho cegado, por ejemplo, motivaron la crónica de época que podía llevar aparejado alguna expresión gráfica. A título de ejemplo, recordemos cómo el descubrimiento fortuito, el 8 de octubre de 1691, de un mural que representaba a la Virgen de Rocamador, en la iglesia conventual del Carmen de Sevilla,

sería recordado por el grabado abierto por Lucas Valdés. El dibujo lleva al pie un texto que permite identificar la imagen, al tiempo que ofrece beneficios espirituales a quien le mostrase veneración:

*“Verdadero retrato de N^{ra}. S^a. de Roca Amador descubierta día 8 de Octubre de 1691 años en el Conuento de N^{ra}. S^a. del Carmen casa grande de Seuilla. El Illmo. Sr. D. Jaime de Palafox y Cardona Arpo de Se^a. Concede 40 dias de Pn a quien rezare una Salve.”*¹⁹

Sin duda, el retrato se ha convertido en un reclamo del culto, con un llamamiento público, favorecido por este sistema de comunicación de masas.

También de Lucas Valdés es el grabado del altar de la Inmaculada, en la sevillana iglesia del colegio de san Hermenegildo (1712). Una obra que recrea, con fina caligrafía, una realidad ya desaparecida²⁰.

Una imagen necesaria

La Iglesia católica descubrió las posibilidades del grabado, como sistema de comunicación global, utilizándolo específicamente como resorte de convicción en la creación de las nuevas figuras de culto, ya fueran venerables, como beatos o santos.

19. Teresa Laguna Paúl. “Notas de pintura gótica sevillana. El testimonio de Lucas Valdés”. *Laboratorio de Arte*, 10 (1997), págs. 63-79; reproducido como lámina III.

20. Francisco J. Herrera García. “Propaganda devocional y fuentes para la historia del arte. A propósito de una estampa de Lucas Valdés y dos escritos retóricos”. *Laboratorio de Arte*, 13 (2000), págs. 103-121; documento gráfico reproducido en la página 121.

Son incontables las imágenes verdaderas generadas a consecuencia de los procesos de beatificación y canonización puestos en marcha a partir del concilio de Trento. Ellas contribuyeron al progreso de las nuevas devociones, como apoyo visual para conocimiento de los hechos que las justificaron y resaltando la dimensión humana de los elegidos.

El tratadista de la pintura sacra sevillana, Francisco Pacheco, se hizo eco de esta realidad, justificando la necesidad de obtener el retrato auténtico de los santos, con estas palabras:

*“Que mientras se hallare retrato verdadero de algún santo que se haya hecho muerto o vivo, o por algún camino, o se supieren las señas de su rostro por la historia o información de quien le conoció, se ha de dar a todo lo dicho más crédito que a la imaginación; y, así, es gran consuelo seguir muchos retratos que de los santos de nuestros tiempos se tienen en veneración: como el de Santa Teresa de Jesús hecho por mano de Fray Juan de la Miseria; el de San Luis Beltrán y del santo Fray Nicolás Factor, el del santo Fray Pablo de Santa María, que yo hice muerto; el del P. Rodrigo Álvarez y de su discípulo Fernando de Mata, vivos, y otros muchos, porque no todos los santos resisten el retratarlos...”*²¹

Como San Ignacio postuló, la imaginación no debe caminar libremente, sino que ha de ser encauzada. La *vera effigies* se convertía de este modo en el conducto por el que los fieles iban a llegar al conocimiento de los santos, seres humanos a la postre, que culminaron su camino de perfección en los altares. Era fundamental, pues, para crear adhesiones. Eso lo sabían los postulares de las causas, quienes ponían todo su empeño en obtener un retrato que no siempre existía. Valga el ejemplo de Fernando de Contreras, cuya imagen, necesaria para el impulso de su proceso de beatificación, había sido localizada después de una concienzuda investigación. Fue Juan de Loaysa, canónigo archivero de la catedral sevillana, quien tuvo la fortuna de encontrarla, tras desandar la trayectoria vital del virtuoso varón²².

Para evitar contingencias, otros promotores se aseguraron con el retrato fúnebre, creado *post mortem*, en la capilla ardiente. Uno de los más llamativos es el de Santa Rosa de Lima, que se ha convertido en un auténtico documento pictórico, atribuido a unos de los mejores pintores en activo por entonces en la ciudad de Lima, Angelino de Medoro. Es una impresionante reproducción de un rostro exánime, con los ojos entreabiertos y apagados²³. En parecidas circunstancias fue creada una de las imágenes de San Pedro de Alcántara, realizada en el propio lecho de muerte, si no en el ataúd, con los ojos hundidos y las manos sobre el pecho.

21. Pacheco, F. *El arte de la pintura*, op. cit., pág. 710.

22. De este asunto me he ocupado en mi libro *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*. Madrid-Buenos Aires, Miño y Dávila, eds., 2005, págs. 107-113.

23. Sobre Santa Rosa de Lima sigue siendo insustituible el texto de Ramón Mujica Pinilla. *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. México, FCE., 2005.



14. Francisco Pacheco. Fray Juan Bernal. Del Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones. Facs. original de 1599: Sevilla, Rafael Tarasco, 1881-1884. B. V. A.

Las fuentes son muy explícitas en relación con los semblantes pintados. Tenemos testimonios tan extraordinarios como los aportados por Pacheco en el *Libro de Retratos*. En el elogio que acompaña al retrato del mercedario fray Juan Bernal el pintor se envanece de haber podido hacerlo:

*“...El crédito de su rara virtud,
sabida su muerte, traxo una
infinita muchedumbre al
convento. Estuvo primero en
una capilla del claustro,
donde vinieron todas las
religiones, i yo le retraté, i
es una de mis felicidades,
como el averme él mismo
elegido antes que a otro, en
lo mejor de mis estudios,
para los cuadros deste
proprio lugar; i así
justamente obligado lo pinté
vivo después en uno de ellos.”*²⁴

Sin embargo, no queda claro cuándo se cumplió el encargo. Da la impresión de que ello ocurrió mientras el cuerpo difunto permanecía en exposición en una capilla del convento.

Tampoco se sabe con seguridad cuándo pintó al padre fray Fernando Suárez Pacheco, pese al elogio de la capacidad del pintor para immortalizar al retratado:

*“El eco engaña al oído
cuando dar voces se ofrece,
tanto que a todos parece
la misma voz su sonido.
Maestro, a cualquier que os vido
vivo, más que al oído, el eco
engaña el sutil Pacheco,
pues si muerto os a llevado
la tierra, vivo os a dado
su pinzel por mejor trueco.”*²⁵

En cualquier caso, la anátesis entre “muerto os a llevado la tierra” y “vivo os a dado su pinzel”, encaja plenamente en el concepto de la *vera effigies* como imagen viva²⁶.

24. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Ed. de P. M. Piñero y R. Reyes. Sevilla, Diputación Provincial, 1985, nº 1.

25. *Libro de descripción de verdaderos retratos*, pág. 26.

26. Christian Mouchel veía a la *vera effigies* “revendiquant la vérité totale d'un portrait au vif”. Mouchel, Ch. *Les Femmes*



15. Monasterio de Santa Catalina de Arequipa. Sala De Profundis. Fot.: @mapaymochila.

La duda sembrada en ambos versos puede quedar parcialmente despejada con la contemplación de uno de los retratos, el de fray Juan Bernal, cuyos gesto y lividez cadavéricos inducen a pensar que el momento elegido fue el que siguió a la muerte²⁷. No sería la única vez que Pacheco se habría introducido en un ámbito doliente para hacer un retrato. Ya lo hizo con otro ilustre yacente, fray Pablo de Santa María²⁸. Hoy en día cuesta explicar cómo se produjo la intromisión del artista en este íntimo ámbito de gozo y dolor, pero en su momento fue algo frecuente, como delatan los retratos de Santa Rosa de Lima y de San Francisco Solano²⁹. O más claramen-

de douleur. Maladie et sainteté dans l'Italie de la contre-réforme, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008, pág. 86. Sobre la verosimilitud y la semejanza, con incidencia en algunas de las cuestiones que se plantearán a continuación trata Freedberg en su libro arriba citado, *El poder de las imágenes*, y concretamente en el capítulo 9. Más explícita es la opinión de Andrés de Abreu al ver san Francisco de Asís, "en carne". *Vida del Seraphin en carne y vera effigies de Christo San Francisco de Asís*. Toledo, 1744.

27. Pacheco, en el pasaje arriba citado, alude expresamente al retrato que hizo de fray Pablo de Santamaría, ya fallecido ("el del santo Fray Pablo de Santa María, que yo hice muerto"). *El arte de la pintura*, op. cit., pág. 710. Este fraile dominico fue objeto de una biografía, *Vida de Fray Pablo de Santa María*, en la que se narra su "buena muerte", como paradigma. No es raro que Pacheco quisiera ser testigo de esa postrimería. Jaime García Bernal. "Daños de la ociosidad y santidad cotidiana: La vida de fray Pablo de Santamaría". In Núñez Roldán, F., ed. *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico en la edad moderna*. Sevilla, Universidad, 2007, págs. 71-81.

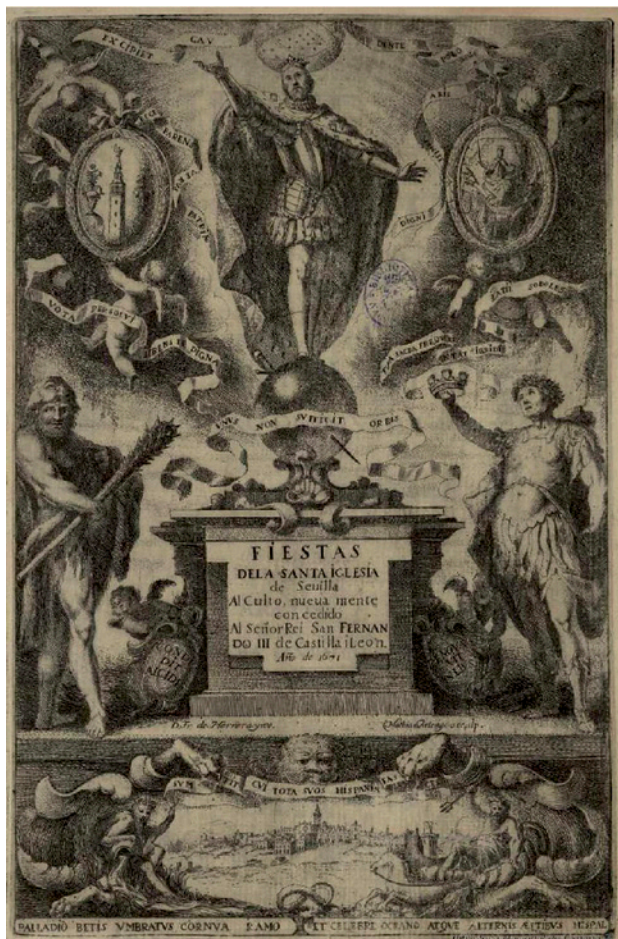
28. Pacheco, F. *El arte*, pág. 710.

29. En opinión de Bassegoda Pacheco quiso guardar testimonio de una época que concluía y que para ello hizo suyo el modelo clásico de los "Viris illustribus". "El Libro de retratos de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza". *Locvs Amænus*, 5 (2000-2001), pág. 206. Para más detalles véase: Buenaventura Bassegoda i Hugas. "Cuestiones de iconografía en el Libro de Retratos de Francisco Pacheco". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 7 (1991), págs. 186-196.

te otras efigies que, sin pertenecer a santos o beatos o siquiera dechados de perfección, también motivaron el llamamiento al artista. Entre las comunidades monásticas femeninas fue habitual que se retratara a las prioras o abadesas. Y aunque son cuantiosas las piezas conservadas que se reparten por toda la geografía hispana, en pocos lugares podemos encontrar una galería tan extensa como la que guarda el convento de Santa Catalina, en Arequipa (Perú). Sobrecoge descubrir en la antigua Sala de Profundis esos rostros del pasado, entornando el lecho mortuario todavía *in situ*.

Hay textos que muestran el proceder del retratista a la hora de obtener su testimonio. Traigamos a colación un pasaje del libro ya citado de fray Juan Vela, continuando en su narración de lo ocurrido al pintor que quiso retratar en su lecho de muerte a la madre sor Josefa María García:

*“Obtenidas las licencias necesarias entró el Pintor en la clausura, para formar el dibuxo, y poner la obra en execucion. Puesto el Artifice en presencia del cadaver, quedó pasmado de mirar su rostro alegre, y risueño, como si solamente estuviesse dormida la Sierva de Dios. Por lo qual le pareció mas acertado hacer el retrato de la Ven. Madre viva. Para este fin pidió a las Religiosas, que velavan el difunto cuerpo, que le abriessen los ojos. Executòlo una, y los encontrò tan dociles, y blandos como si estuviesse el cuerpo vivo; y con sola la diligencia de levantar las pestañas, quedó en la necessaria disposicion para formar el dibuxo à satisfaccion del Pintor.”*³⁰



16. D. Fr. de Herrera ynv, Mathias Arteaga sculp. Portada de: F. de la Torre Farfán. *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del... rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon*. Sevilla, Vda. de Nicolás Rodríguez, 1672. BNE, Bib. Digital Hispánica, 2/65329.

30. Vela, M. R. P. Fr. J. *Idea de la perfecta religiosa en la vida de la Ven. Madre sor Josepha Maria Garcia, primera hija del Real Convento de Capuchinas de la Villa de Castellon de la Plana en el Reyno de Valencia, y Abadesa que murió del*

Sea cual fuere la situación, el resultado último es paradójico, al centrarse toda la fuerza expresiva del retrato en un semblante muerto. Da la impresión de que muchas veces se resaltaban los signos de la muerte, al contrario de lo que ocurriera en otras circunstancias³¹. En todas estas obras se valora la objetividad, como garantía de credibilidad y resorte de conocimiento. Esa matriz es el mejor acicate para reducir la desconfianza entre los futuros seguidores. Su éxito dependerá de la calidad de acabado y del parecido no sólo con el original, que evidentemente no será conocido por quienes a la postre lo harán suyo, como por los detalles de verismo, ya sea el rictus mortuorio como la pose³².

En el ámbito hispano suscitó un extraordinario interés la creación de la *vera effigies* de San Ignacio de Loyola, a partir de la mascarilla mortuoria. Francisco Pacheco dejó constancia de lo ocurrido en su *Libro de la pintura*:

*“De manera, que este retrato muerto que tenía en Madrid, de cera y reparado, el P. Ribadeneira se vació del Santo en Roma, cuando murió, año 1556, de sesenta y cinco años de edad; y deste vaciaron algunos después los escultores de Madrid y yo alcancé uno de yeso que, por lo menos, conserva la verdadera forma de los perfiles y todos cuantos hay se parecen a éste; y deste sacó Pedro Perete, tallador del Rey, en Madrid, el que anda en estampa de su mano... Mas, después acá, no me parece atrevimiento anteponer a los muchos el de pintura que hice en pie para el Colegio de San Hermenegildo... donde me valí del modelo de yeso; pero, a pesar de la invidia, la cabeza y manos del que está vestido en su altar de la Casa Profesa, que hizo de escultura en su beatificación Juan Martínez Montañés pintado de mi mano, estoy persuadido que se aventaja a cuantas imágenes se han hecho deste glorioso Santo, porque parece verdaderamente vivo.”*³³

No era posible mayor fidelidad al original que la de la mascarilla de cera. De ahí el interés de la iglesia por utilizar una técnica que propia del mundo romano³⁴.

mismo. Valencia, 1750, pág. 398.

31. Alude Freedberg a la manera como se avivaba el rostro inerte en algunas circunstancias. *El poder de las imágenes*, págs. 255-257.

32. Mucho habría que decir de estas prácticas artísticas que derivan de la necesidad expresiva y ritual de la clausura. Remito a síntesis de J. Carlos Vizúete Mendoza: “Morir en comunidad. Usos, costumbres y rituales en torno a la muerte en monasterios femeninos hispánicos”. *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. San Lorenzo del Escorial, 2014, págs. 643-658.

33. El propio Pedro de Ribadeneira recordaba en su *Vida* que “los retratos que andan suyos son sacados después del muerto, entre los cuales el más propio es el que Alonso Sánchez, retratador excelente del Rey don Felipe segundo hizo en Madrid, año 1585, estando yo presente y supliendo lo que el retrato muerto no podía decir.” De este retrato se ocupan, entre otros, Rafael M^a. de Hornedo (“La Vera Effigies de San Ignacio”. *Razón y Fe*, CLIV [1956], págs. 203-224), König-Nordhoff [“Ignatius von Loyola”] y Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (“La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica”. *Cuadernos ignacianos*, 5 [2004], págs. 39-42, que reproduce el texto publicado en 1992).

34. La práctica romana de moldear la imagen de los antepasados está en la base de esta larga tradición, que aún sigue viva en el siglo XIX. Sobre su función véase: Hans Belting. *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, eds., 2007, págs. 219-222; también: Francisco Pina Polo. “La celebración de la muerte como símbolo de poder en la Roma republicana”. In H.-D. Heimann, S. Knippschild y V. Mínguez. *Ceremoniales, ritos y representación del poder, III Coloquio Internacional del Grupo Europeo de Investigación Histórica Religión, Poder y Monarquía*. Castellón, UJI, 2004, págs. 143-180; también Julius von Schlosser. “Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs”. *Jahrbuch der kunsthistoris-*

La construcción de la *vera effigies* era una labor realmente compleja que estuvo condicionada por la cercanía en el tiempo al retratado. Hasta aquí hemos visto en qué condiciones se produjo la reproducción del original, ya sea directamente del natural o a través de la máscara —también en su versión esculpida—. Sin embargo, distinto tratamiento requirió el hacerlo a quienes habían desaparecido siglos atrás, sin haber sido retratados. Un ejemplo, que he podido estudiar al detalle, es el de Fernando III, rey de Castilla y de León, fallecido en 1252. Cuando la Catedral sevillana inició el proceso de beatificación tan sólo contaba con un apoyo físico para la construcción de la *vera effigies*, su cuerpo momificado, del que no había modo de extraer la información necesaria, la que sin duda no contribuyó en modo alguno a generar el retrato requerido. De manera que hubo de acudir a los historiadores para que elaboraran una imagen aproximada del personaje, a partir de lo que emanaba de las fuentes. Se construyó así un retrato que mostraba al rey con su atuendo, en una pose gallarda y con una noble expresión. Se había acuñado de este modo una imagen idealizada, que se presentaba como *vera effigies*. Es en realidad un retrato moral, cargado de valores, que muestra al santo rey como hubieran querido que fuera.

Se procedió de este modo con algunos contemporáneos que habían fallecido sin que nadie previera la contingencia o cuyos retratos se habían desvanecidos. Es lo que ocurrió con San Juan de la Cruz, cuya discreta trayectoria quedó registrada en dos lienzos, que no se conservaron, “*lastrando la evocación de una imagen física que se ha visto obligada a recurrir a las fuentes literarias para inspirarse*”³⁵.

Podríamos continuar desgranando ejemplos, contando sus circunstancias particulares, sin agotar las fuentes ni las vías de interpretación. En todo caso, dejó constancia de este recurso expresivo, que fue el reducto de la memoria, “*la muerte que los hombres esperan*.”³⁶

chen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 29 (1910-1911), págs. 171-258. La larga vida de esta costumbre se aprecia en la existencia de una colección de máscaras funerarias conservadas en la Universidad de Princeton. Entre ellas destacan las efigies de intelectuales y políticos, que se habían hecho acreedores de la fama por su actividad. La colección, compuesta por más de sesenta piezas, fue legada a la institución por Laurence Hutton, en 1897. La *Laurence Hutton Collection of Life and Death Masks* ha sido reproducida por the Department of Rare Books and Special Collections. Publicada en su web: <http://library.princeton.edu/libraries/firestone/rbcs/aids/C0770>. Visitada en octubre de 2009. La última gran aportación al conocimiento de la máscara funeraria es la investigación que se ha presentado como Tesis Doctoral en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona en 2016, por Gorka López de Munain Iturrospe. Lleva por título: *Una genealogía de la máscara mortuoria. Tiempo, imagen, presencia*. Agradezco al autor la copia que me remitió así como la información que me ha cedido al respecto.

35. Laura Muñoz Pérez. “El misticismo carmelita en las representaciones artísticas de san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús: Espiritualidad e introspección en la obra de Venancio Blanco”. *El culto a los santos: Cofradías, devoción, fiesta y arte*. El Escorial, 2008, pág. 383.

36. Luis Torres de Mendoza, comp. *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía, sacados en su mayor parte del Real Archivo de Indias*. Madrid, 1866, t. VI, pág. 80.

Regalos artísticos en Roma. A propósito de la santificación de Toribio de Mogrovejo¹

La creación del primer santo americano se produjo de acuerdo a los dictados de la iglesia tridentina, en el deseo de universalizar el proceso de evangelización nuevamente emprendido. Santa Rosa de Lima subió a los altares en muy breve tiempo, fruto del esfuerzo aunado de la Iglesia limeña, la Orden dominica y la Corona española. Fue la respuesta directa a una necesidad, la de proporcionar a la población americana sus propias imágenes de devoción y resortes de convicción. El virreinato de Perú obtenía así un estímulo que el mundo novohispano aguardó durante décadas². Y todavía alcanzaría otras beneficiosas concesiones, como la de Santo Toribio de Mogrovejo, cuya canonización se produjo ya en el siglo siguiente, como fruto tardío del mismo impulso³.

Frente a Santa Rosa, manifestación del sentimiento criollo, Santo Toribio representa más la idiosincracia de la Iglesia secular, la que sustentó en gran medida el peso de creación de nuevos santos⁴. La misma que en el mundo americano se midió con la regular en el control de los fieles y el manejo de las parroquias⁵. Toribio de Mogrovejo había sido el impulsor de las visitas *ad-limina* de su diócesis. Contribuyó de este modo a la estructuración de la iglesia peruana, actuando como un obispo-

1. Publicado en el *Boletín de Arte*, ns. 30-31 (2009-2010), págs. 97-118. Después de que diera a conocer esta investigación han salido diversos estudios sobre el santo y sus circunstancias. Destaco, por la índole de la información, el de Mario L. Grignani, "Santo Toribio de Mogrovejo: De la extensión del culto a Patrono del Episcopado Latinoamericano. Estudio y publicación de los documentos del Archivo Arzobispal de Lima". Revista *Studium Veritatis*, 17 (2013), ágs. 121-191.

2. Antonio Rubial García. *La santidad controvertida: Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*. México, FCE, 1999, págs. 64-72.

3. Daisy Rípodas Ardanas. "El culto a Santo Toribio de Mogrovejo, un capítulo de la presencia de América en España (1679-1810)". *II Congreso Argentino de Americanistas*. Buenos Aires, 1998, t. II, págs. 289-318.

4. Teodoro Hampe Martínez. *Santidad e identidad criolla: Estudio del proceso de canonización de Santa Rosa*. Lima, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1998. La bibliografía relativa a Santo Toribio es muy abundante, siendo de destacar la obra de Vicente Rodríguez Valencia. *Santo Toribio de Mogrovejo, organizador de Sudamérica*. Madrid, CSIC, 1957; Nicolás Sánchez Prieto. *Santo Toribio de Mogrovejo, apóstol de los Andes*. Madrid, BAC, 1986; Rubén Vargas Ugarte. *Santo Toribio, segundo arzobispo de Lima*. Lima, Paulinas, 1989.

5. Javier del Río Alba. *La evangelización del Perú en tiempo de Santo Toribio de Mogrovejo*. Biblioteca Redemptoris Mater 2, Callao, 2008.



1. Santo Toribio de Mogrovejo confirmando a Rosa de Lima. Grabado del burilista holandés José Mulder en La Estrella de Lima convertida en Sol sobre sus tres coronas (Amberes, 1688) de Francisco de Echave y Assu.

pastor tridentino al modo de San Carlos Borromeo, de quien se dijo actuó como “*varón apostólico que ejecutase cuanto el Concilio ordena, y fuese un maestro de los prelados y del clero y del mundo todo, que enseñase más con obras que con palabras, la lengua fuese la vida, las palabras los hechos ejemplares, los documentos las obras*”⁶. Su trayectoria se acomoda a ese mismo patrón, una vida de sacrificios y renunciaciones en pro de su feligresía, concluyéndola mientras cumplía con sus atribuciones, en 1606, durante la segunda visita apostólica a la diócesis limeña. Ésta era la vertiente más atractiva de su comportamiento y la elegida para ensalzarlo en su camino a los altares.

La santificación del virtuoso sacerdote sólo fue posible tras un largo proceso que arrancó años después de muerto y culminó en 1729, con el decreto de canonización y su inscripción en el santoral romano. Ello fue posible con el beneplácito del Colegio Pontificio y la concurrencia de numerosos hombres de Iglesia, diplomáticos e intelectuales. La Corona jugó un papel protagonista destacando a sus principales funcionarios italianos, sobre todo el embajador ante la Santa Sede, y una serie de agentes que se sucedieron, a veces de manera abrupta, en la administración del negocio, Alonso Torralba, Juan Antonio Díaz de Arce y Domingo Vaccari. La secuencia de los hechos, como recuerda uno de los gestores, Díaz de Arce, empieza el 20 de diciembre de 1678, con la firma del decreto de beatificación, realizada por Inocencio XI, siendo Toribio anotado en el martirologio el 23 de junio de 1680. Al cabo de unos meses, el 19 de abril de 1681, le fue concedido el rezo. A partir de entonces se emprendió el proceso de canonización, que se sustanciaría con celeridad, en relación con otros casos, incluido el de los siervos de Dios que le acompañaron en la subida a los altares. Tal vez el trance más apurado se produjo en la aceptación de los milagros, puesto que de los doce casos presentados a la Sacra Congregación de Ritos, sólo tres fueron asumidos, los que el Pontífice tardaría en sancionar por falta de la oportuna calificación⁷.

En un acto de revitalización de esta práctica religiosa, empujado por un Papa que había tenido que enfrentar el problema jansenista y otras disidencias, fueron ocho los canonizados en 1726: los franciscanos Francisco Solano y Giacomo della Marca, los jesuitas Estanislao de Kotska y Luis Gonzaga, el carmelita Juan de la Cruz, el servita Pelegrino de Laziosi y la dominica Inés de Montepulciano. Una equilibrada acción pontificia que había reforzado nuevamente el santoral de las principales órdenes religiosas, además de la de los Siervos de María y de la iglesia secular. Seguía así los pasos de sus antecesores, Gregorio XV y Clemente X, quienes en 1622 y 1671, respectivamente, crearon varios santos a la vez, todos ellos figuras representativas de sus respectivas comunidades religiosas.

6. *Vida*, fol. 4v-5r, en Ángel Huerga, “La irradiación de san Carlos Borromeo en España a principios del siglo XVII”. *Hispania Sacra*, 81 (1988), pág. 186. No es casual esta vinculación, pues en la basílica romana de Santa Anastasia comparten espacio ambos santos, como resaltó É. Mâle. *El Arte Religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Encuentro, 2001, pág. 86.

7. A[rchivo] G[eneral de] I[ndias]. Patronato, 249, R. 7 (1).

No es cuestión que nos deba ocupar en estas páginas el procedimiento seguido en la elaboración de los expedientes de beatificación y canonización de Santo Toribio. Ni conocer el cometido de las distintas autoridades civiles y eclesiásticas para dar término a los mismos, como tampoco escrutar las razones que impulsaron a crear el nuevo santo. Nos interesa ver la manera como se instrumentalizaron las obras de arte creadas expresamente mientras se materializaba el proceso. Y no tanto la creación de una hagiografía acorde con los intereses de los promotores, como la aportación a la política de regalos empleada para “doblegar” voluntades⁸.



2. Onofrio Avellino. *Santo Toribio bendiciendo*. Museo de Salamanca, colección estable. C. 1726. Foto: © JCyL. Museo de Salamanca.

No son pocos los estudios que han abordado la creación de la hagiografía barroca en este contexto, como respuesta a una necesidad expresiva, ya sea en el momento en que se debate la oportunidad de crear un nuevo santo, como en el tiempo de su divulgación. Sin embargo, apenas se ha tratado la cuestión del uso de la obra de arte como regalo. Y, sin embargo, fue una costumbre que, a nivel general, se ha resaltado:

*“En el siglo XVII, tanto los Cardenales como los Consultores, recibían con el retrato del nuevo santo el importe de una capa de camelot rojo, de un roquete y una sobrepelliz; los demás oficiales y camareros el de su respectiva librea, y gratificaciones también correspondientes a sus trabajos los abogados consistoriales y los secretarios de breves”*⁹.

8. Aunque es un tema al que le he dedicado diversos trabajos, que vienen a sumarse a lo que otros especialistas han elaborado, me remito al más reciente por su carácter sintético: “La invención de la forma y la concreción del gesto. La hagiografía creada para la Sevilla barroca”, en M^a. Cruz de Carlos, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy, coords. *Usos y espacios de la imagen religiosa en la Monarquía hispánica del siglo XVII*. Casa de Velázquez, Madrid, 2008, págs. 135-149.

9. La cuenta sigue y los postuladores debían hacer cuantiosos desembolsos, lo que restringía su número y, por ende, el de los procesos. Cfr. Fr. Alfonso Andrés, OSB. “Gastos de la canonización de San Raimundo de Peñafort”. *Hispania Sacra*, 3/5 (1950), pág. 164.



3. ¿Carlo Maratti? *Santo Toribio de Mogrovejo bendiciendo el milagro del manantial* [sic en BNE]. Pluma y tinta parda. BNE, Bib. Digital Hispánica, DIB/18/1/1768. ¿1726?

En el caso de Toribio existen relaciones muy explícitas de los gastos y, lo que es más interesante, una nómina de individuos a los que se les agasajó con cuadros del santo¹⁰. En la citada relación de beneficiarios de las obras de arte encargadas por los impulsores del proceso, aparecen reflejados los personajes más influyentes de la Corte papal y la Roma del momento, de acuerdo con un plan de allanamiento de obstáculos muy estudiado¹¹.

Hasta noventa y ocho nombres figuran en la lista, asociados a las calidades de las obras, ya sea original o copia, de un maestro u otro¹². La encabezan el Pontífice y el Rey. Al primero le correspondió la mejor pieza de todas, original de Sebastiano Conca, apreciada en 450 escudos; al segundo otra del mismo artífice, pero tasada

en 300 escudos. Otra pieza importante, original de Francesco Trevisani, fue entregada a Santa Anastasia. De menor cuantía, como evidente demostración de la menor relevancia del personaje, fueron las dos copias de Trevisani hechas para el ponente, el Cardenal Albano, y la Iglesia de Lima. Ambas fueron evaluadas en 50 escudos. Y diez menos las copias de Conca y Trevisani, dadas al resto de los relacionados.

10. De soslayo lo he tratado en casos muy cercanos, en especial el trabajo realizado con Ana M^a. Aranda Bernal: "El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de Sor Francisca Dorotea". *Laboratorio de Arte*, 13 (2000), págs. 363-370.

11. AGI, Patronato, 249, R.17 (1).

12. Ello sin contar el alcance de la estampa que el monarca español encargó con base en el original de Coca, abierta por el español Pablo Pilaja (Fdo.: "Paulus Pilaja scul: Romae Sup. per. A. 1727 / Sebastianus Conca inue et pinxit"). Una inscripción aclara el sentido de esta reproducción: "HISPANIARUM ET INDIARUM SERENISSIMO REGI CATHOLICO PHILIPPO QUINTO // Quae Romae Solemnem S. Thoribii de Modrobejo Limensis Archiepiscopi Canonizationem die X Decembris anno 1726, a S.S. D.N. Benedicto XIII celebratem de Serviit Imago, hanc tanti Beneficentissimi Principis amori, et honori pro votorum Solatio ut fui patrocini ac munificentice preco ad posteritatis admirat ionem D.D.C.Q. // Humillimus, et obsequientissimus Servus, et Subditus D. Felix Cornejo Alemán". Copia en Museo de Bellas Artes de Córdoba, CE0320G. Vid. Elena Páez Ríos. *Repertorio de grabadores españoles. H-Q*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, t. II, pág. 421.

Entre otros apellidos conocidos, pertenecientes a los consultores y cardenales romanos, se encuentran Barberini, Ottoboni, Gualtieri, Marefoschi, Corradini, Conti, Bentivoglio, Colonna y Orsini. Llama la atención que también la reina de Inglaterra se hizo merecedora de uno de estos cuadros. De menor cuantía aún eran las pinturas, copias de los mismos artistas y correspondientes a los religiosos, miembros de la curia, participantes en el proceso, el promotor de la fe, el notario de ritos, etc. Algunos de ellos obtuvieron copias de Nicolás Ferri. Por último, hay que consignar tres estandartes encomendados a Pedro León Ghezzi, Plácido Costanzi y Onofre Avelino, los dos primeros para las iglesias de Lima y San Pedro de Roma y el tercero —y más barato— para el colegio de Oviedo, en Salamanca. Sólo estas partidas generaron un gasto de 6.086 escudos y 40 bayoques, una cifra abultada que acabaría ocasionado ciertas susceptibilidades. Concretamente el cardenal Bentivoglio expresaría por escrito su opinión acerca de esta desmesurada cifra, en una carta escrita a Francisco Díaz Román el 10 de septiembre de 1727. En un pasaje de la misma diría:

*“Toda la suma de quadros, estandartes, y lo demas para dho efecto, importa 6086 exdos y 40 bs, los quales se han distribuido en la forma q se prescribe al folio señalado con la letra D. Y hablando en primer lugar de la suma, esta es excesiva en todas sus partes, respecto de q no se hallará causa de canonizazion hecha asta ahora, q haya consumido tanto dinero para tal efecto. Por los otros siete sto canonizados con sto Toribio se han gastado por cada uno menos de 2. Exos con q no se comprende como por el solo sto Toribio se a triplicado el dispendio. El dinero juntado p^a esta causa fue recogido de limosnas de fieles, y destinado para la gloria del sto la qual en nada se ha augmentado con gastarse de su Patrimonio una summa tan considerable...”*¹³

La cifra dada de 26.560,41 escudos rebasó con creces la alcanzada por otro proceso paralelo, el de Santa Inés de Montepulciano, que se aproximó a los 18.000 escudos¹⁴.



4. Francesco Trevisani. *Santo Toribio de Mogrovejo*. Roma, Basílica de Santa Anastasia. 1726. Foto: José Antonio Benito

13. AGI, Patronato, 249, R. 17 (3).

14. Así se lo hicieron saber al cardenal Bentivoglio en carta datada el 7 de enero de 1728. AGI, Patronato, 249, R. 17 (2).



5. José López Enguñados, del., José Gómez de Navia, inci. *Santo Toribio de Mogrovejo. Imagen venerada en los Trinitarios de Madrid.* Grabado calcográfico. BNE. Bib. Digital Hispánica, INVENT/22751. 1780-1820.

Hubo intentos de recortar gastos, en algún caso yendo contra la costumbre. Félix Cornejo propuso un ahorro en la adquisición de cuadros, cancelando el segundo de los que le correspondía a Domingo María Vaccari, como procurador de la causa: "...Siendo costumbre, y estilo q entonces se dé uno al Procr de ella y otro despues de concluida, y decretada la sanctificacion, que es el que presentemente pretende, y se le debe a Bacari"¹⁵.

En el balance definitivo de gastos queda patente la contribución de cada uno de los artífices a este conjunto de regalos. Podemos saber, de este modo, que Conca hizo dos originales y 42 copias, por los que cobró, respectivamente 750 y 1.680 escudos; que Trevisani participó con un original y 44 copias, dos de ellas de mayor calidad. Ferri hizo seis copias, sin especificar de quién. Y Ghezzi, Constanzi y Avelino sendos originales¹⁶.

Fueron obras encargadas a artífices muy representativos en un momento decisivo para la feliz culminación del proceso, la década precedente al decreto de canonización. En septiembre de 1720 Ghezzi cobra parte del trabajo de pintura y en mayo y noviembre de 1726 lo correspondiente al estandarte o pendón¹⁷. Trevisani

15. Carta del cardenal Bentivoglio a don Francisco Díaz Román, dada el Roma, el 24 de septiembre de 1727. AGI, Patronato, 249, R. 17 (2).

16. Véase la relación en el apéndice documental.

17. "Al Señor Cavallero Pedro Gherzi escs treynta y ocho por los quadrecitos numº 19 que hizo y se distribuyeron a los Consultores de la Congregation por D. Juan Díaz de los quales no hauia sido pagado como se ha reconocido por los pagamentos hechos... 38". AGI, Patronato, 249, R. 17 (1).

era retribuido a fines de marzo de 1726 por el cuadro de Santa Anastasia, y entre los meses entre junio y noviembre, por las copias¹⁸. Constanzi liquidaba entre abril y noviembre del mismo año. Y en abril y julio, Avelino. Por esos meses Conca percibe una parte de lo estipulado por el cuadro del Papa¹⁹. A todos ellos hay que unir José Cucciolini, que participó en la realización del estandarte de Constanzi, con la representación de seis armas por ambos lados del mismo²⁰.

Al margen de los cuadros demandados para el regalo, hay que mencionar los señalados para respaldo de las celebraciones organizadas una vez conseguida la canonización, de ahí las banderolas destinadas a las Iglesias de Lima y San Pedro de Roma, así como el colegio de Oviedo, en Salamanca²¹. Otros espacios reservados para el santo fueron su capilla, en el templo romano de Santa Anastasia, y, en la Corte española, el altar principal del templo de los carmelitas calzados, perteneciente al Consejo de Indias. En Roma, la canonización fue celebrada también en Santiago de los Españoles. Precisamente en este templo se festejó por todo lo alto el suceso, con exposición, luminarias e incluso música compuesta para la ocasión²².

En la preparación de la basílica romana tuvieron una destacada intervención el arquitecto Raimundo Bianchi y el estuquista Anibal Marzoli, que prepararon los muros de la capilla para asiento del cuadro²³.

Por lo que respecta a las fiestas españolas, hay noticias de lo acontecido en Madrid, que celebró la canonización con cargo a los tres mil escudos romanos puestos a disposición del Consejo de Indias, como organizador de la misma. El lugar elegido para los fastos fue el convento del Carmen, donde se levantó un altar presidido por la escultura del nuevo santo. Y los días señalados para ello fueron los 9, 10 y 11 de junio del 28. Un tributo que se prolongaría en el tiempo, con la permanencia de una imagen del santo en la capilla mayor de la iglesia carmelita²⁴. *La Gaceta de Madrid* se hizo eco, el 15 de junio de 1728, de la ceremonia:

“El Real Consejo de las Indias celebró por tres días, que fueron el Miércoles, Jueves, y Viernes de la semana pasada, con singular ostentación, y magnificencia en la Iglesia del Convento del Carmen Calzado de esta Villa, la fiesta de la Canonización de Santo Toribio de Mogrobojo, Arzobispo de Lima; asistiendo el mismo Consejo en forma de Tribunal a todas estas funciones, en las quales dixo la Missa de Pontifical el Obispo

18. AGI, Patronato, 249, R. 17 (1), fol. 8.

19. AGI, Patronato, 249, R. 17 (1), fol. 8.

20. AGI, Patronato, 249, R. 17 (1).

21. M^a. Nieves Rupérez Almajano. “La capilla del colegio de Oviedo, templo de la ciencia y la virtud”. *Archivo Español de Arte*, 300 (2002), págs. 397-405.

22. AGI, Patronato, 249, R. 17 (1)

23. AGI, Patronato, 249, R. 17 (1).

24. Resultaba muy interesante la capilla mayor, en donde estaba el sepulcro de Fray Ambrosio Vallejo, Obispo de Popayán y Trujillo de Indias, quien tomó el patronato de la capilla en 1635, pasando tras su muerte al Consejo de Indias.

de Isauria, predicaron muy eloquentes Oradores, y tuvo excelente Música de voces, y de instrumentos."²⁵

El propio Cabildo madrileño quiso celebrar al santo cinco años después de canonizado, encargando al licenciado Antonio Tello de Meneses una obra de teatro que con el título *El Sol en el Nuevo Mundo y pastor más vigilante, Santo Toribio de Mogrovejo* iba a ser representada en la navidad de 1732²⁶. Una composición escrita sobre el texto biográfico de Francisco Antonio de Montalvo (Roma, 1683)²⁷.

El procedimiento seguido en la configuración de la imagen del santo, requería la participación de un elenco de artistas de reputación. De ahí el interés por contar con los servicios de algunos de los más relevantes pintores en activo en la ciudad de Roma en esos momento, especialmente Sebastiano Conca y Francesco Trevisani, ambos protegidos del cardenal Ottavio Ottoboni y del papa Clemente XI. Suyas fueron las matrices, una conservada en los Museos Vaticanos y otra que aún guarda la basílica romana de Santa Anastasia²⁸.

El resorte básico de convicción hubo de ser el episodio descrito por Conca, que representa al santo haciendo brotar agua de una roca, para alimentar la seca tierra de la población peruana de Macate. Toribio se encuentra vestido de pontifical y, como un nuevo Moisés, abriendo la vía con su báculo.

La Iglesia quiso recordar su condición de prelado tridentino, comprometido con la iglesia limeña, a cuya organización contribuyó. De ahí la importancia de elegir un episodio relacionado con su labor misional. Y ningún mensaje más explícito que el aportado por el cuadro de Conca, que le muestra, además, en uno de los milagros que le hicieron santo. Parecido móvil tuvo la elección del frontispicio de una de sus primeras biografías, la *Mirabilis vita* (Roma, 1670), donde dos indios se colocan a los pies de la iglesia²⁹. También en su papel de prelado es recordado en alguna ocasión, como en la estampa en que consagra a Santa Rosa de Lima. Y luego una serie de imágenes que exaltan sus valores cristianos. Interesante es el aguafuerte de Joseph Mulder ("J. Mulder Fecit 1688"), que lleva por título *La Estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas*³⁰.

25. Margarita Torrione, ed. *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*. Paris, editions Ophrys, 1998, 148, n° 24.

26. Daisy Rípodas Ardanaz. "Una comedia sobre Santo Toribio de Mogrovejo en el Madrid de Felipe V". In Guerra, M., Holguín, O. y C. Gutiérrez. *Sobre el Perú: Homenaje a José Agustín de la Puente Candamón*. Lima, PUCP, 2002, II, págs. 1029-1039.

27. Idem, 1033.

28. Como *Milagro de Santo Toribio*, expuesto en la sala XV de la pinacoteca, con el n° de inv. 40836.

29. *Mirabilis vita et mirabiliora acta dei Vener. servi Toribij Alfonsi Mogrobesij*, con versión de Anastasio Nicoselli, de 1679 (*Compendio della vita del beato Toribio Alfonso Mogrobesio*).

30. La portada del libro de Francisco de Echave y Assu, *La estrella de Lima...*, editado en Amberes por Juan Baptista Verdussen, en 1688. A Mulder ya le conocíamos por el grabado que preparó del original de Lucas Valdés, con la Vera Efiggies de Fernando de Contreras. Quiles, F. "De la concreción", op. cit.

No queda claro si entre los cuadros que se repartieron en Roma existieron retratos. Es muy probable, puesto que se había convertido ya en una costumbre. El retrato es un género básico en el impulso de los procesos de canonización, porque estimulaba la devoción al personaje concreto.



6. Sebastiano Conca. *Milagro del Agua*. Roma, Musei Vaticani. 1726.

Más allá de las tentativas directas de difundir la imagen del nuevo santo a una reducida escala, tiempo antes de que en efecto fuera elevado a los altares, habría que considerar la proyección a través de las estampas, con un alcance ilimitado. Apenas canonizado se requirió la asistencia de uno de los más reputados grabadores romanos para abrir una lámina con la efigie del santo. Las cuentas reflejan el coste de la obra, así como el nombre de su autor, Jerónimo Frezza³¹. También aluden a los 200 libros “*a la francesa*” y los otros 205 “*en pergamino con 3 estampas dentro*”, impresos con el lógico interés por divulgar su biografía³². El eco de esta operación llegó a España y seguramente se extendió por América, acrecentándose con las sucesivas impresiones. Pero esta esta proyección requeriría otro estudio.

Lima/Roma/Sevilla

Grande fue valor simbólico de Toribio de Mogrovejo, trascendiendo la demarcación virreinal para instalarse en Roma y, luego de esta práctica difusora en forma de regalo, llegar a otros lugares.

En Roma la llamada “nación limeña” echó raíces junto a la sede pontificia, en un enclave situado al borde del Tíber, Santa Anastasia, una de las basílicas menores de la capital italiana. Allí se centró el culto a Santo Toribio de Mogrovejo, en capilla propia junto a la del Rosario. Recién beatificado, en 1681, se le celebra como “*gran lume de Vescovi nell’Indie Occidentali nella Provincia del Perù*”, y en su propio nicho³³:

“L’altra Capella, posta dalla parte destra entrando in Chiesa infaccia all’accennata di sopra, & ove già su venerata l’effigie di S. Anastasia, che eravi dipinta in quadro ben proporzionato all’Altare, è stara con moderna ristaurazione adornata, e dedicata al B.

31. AGI, Patronato, 249, R. 17 (1).

32. Todo en 288 escudos, siendo pagados a cuenta 205. Idem.

33. Filippo Cappello. *Brevi Notize Dell’antico, e moderno Stato della Chiesa Collegiata di S. Anastasia di Roma...* Roma, Nella Stamperia di Pietro Ferri, 1722, págs. 19-20.



7. ¿Sebastiano Conca? *Milagro del Agua*. Sevilla, col. privada. 1726.

*Toribio Mogrovejo Arcivescovo di Lima gran lume de Vesco-
vi nell'Indie Occidentali nella
Provincia del Perù dalla pia so-
llecitudine di D. Gio: Francesco
di Vagliadolid Canonico della
Chiesa Metropolitana de Lima
di celebre memoria, che con gran
zelo, ed industrie ne procurò la
Beatificazione, il cui girono festi-
vo in questa Chiesa, per // Breve
Pontificio ottenuto dalla fa: me:
di Papa Innocenzo XI. li 23.
Aprile 1681..."*³⁴

A Sevilla también llegó el eco de esta nueva devoción, a cuyo progreso contribuyó

de una manera determinante la Casa de Contratación, que por entonces se encontraba en la propia ciudad del Guadalquivir. Más allá del rastro histórico que se puede seguir a través de la fuentes, hemos de constatar un testimonio valiosísimo en la exaltación de este nuevo santo: la presencia en una colección privada de una de las copias efectuadas por Conca y su taller del “Milagro del Agua” En un colección privada de la ciudad se guarda una copia fiel del original de Conca conservado en la Pinacoteca Vaticana. El cuadro llegó a la ciudad andaluza procedente, según me informan, de México, aunque se desconoce el destino del lienzo cuando se produjo la diáspora de 1727.

Un análisis detallado del cuadro confirma la similitud con el original romano³⁵. Todo parece indicar que es una de las copias realizadas por Conca y su taller, para ser enviada a alguno de las autoridades elegidas por los impulsores del proceso. Tiene una merma notable de la composición, tras de un burdo recorte; también ha sufrido ciertas pérdidas en la capa pictórica, pero aun así se reconoce claramente la calidad del pincel y el partentesco con el original romano. Más allá de poder ubicar en nuestra ciudad un original del gran pintor italiano, me parece destacable el hecho de poder ilustrar todo lo que se ha comentado en las páginas precedentes, sobre esta práctica del regalo como sistema para asegurar adeptos para la causa del santo y así contribuir a su propagación.

34. Filippo Cappello. *Brevi Notize Dell'antico, e moderno Stato della Chiesa Collegiata di S. Anastasia di Roma...* Roma, Nella Stamperia di Pietro Ferri, 1722, págs. 19-20.

35. Lo que se deduce de la atenta observación de la obra y confirman las dos restauradoras que intervinieron sobre ella hace unos años. Agradezco a María Arjonilla sus comentarios acerca de esta obra.

Lectura documental**1727-VI-23.**

“C

<i>Franco treuisani Pintor por resto de las quarenta copias deue hauer...</i>	204
<i>El mismo treuisani por otra copia mas que ha hecho posteriormente...</i>	24
<i>El mismo treuisani por las telas de los dos quadros grandes a razon de seis escs cada una...</i>	12
<i>Sebastiano Conca por Resto de 42 copias...</i>	380
<i>El dho Conca por resto del quadro que hizo para el Papa..</i>	150
<i>Egidio Marani por los moldes Moldes que ha hecho para los Agnus del Santo, que quedan en la Guardaropa del Papa...</i>	90
<i>Juan Bautista Lanini por resto de los adornos de los estandartes...</i>	60.20
<i>Onofre Auelino por el Regalo que se le prometió del estandarte que ha hecho para el Colegio de Ouiedo...</i>	20
<i>Joseph Bacile Mercante en Plaza Naona [sic] por resto de los encajes de Oro y Plata...</i>	74
<i>Por el precio de la cera de los Agnus que se han hecho para España y Lima...</i>	70
<i>Lorenzo Curtis carpintero por resto de las cornisas de los quadros, en que se incluye la del Rey nro señor...</i>	21.90
<i>Antº Arno sastre por hauer cosido todos los encages de las estampas por su Hechura y seda...</i>	10
<i>Guillelmo Faiure por la Franja que se puso a la Ymagen del Santo que se dio a la Reyna de Ynglaterra [sic]...</i>	4.50
...	
<i>Nota de los Accrehedores de dha Causa de Canonizacion que han sido pagados de proprio por Dn Felix Cornejo, quien los deue hauer de la Causa.</i>	
<i>Por tantos que ha pagado al Pintor Nicolas Ferri por 2 quadros de a quatro palmos que se hicieron para el Computista y Caxero del Sacro Monte de la Piedad...</i>	20
<i>Por el Decreto de la Missa propria y el oficio de la translacion de la Sta Casa de Loreto, que se concedió para la Diocesis de Lima, y al faquin que lleuó los quadros al Computista y Caxero de el Monte...</i>	1.50
<i>Por tantos pagados a Patricio Tullio tirador de las estampas por finiquito de las estampas de el santo..</i>	5.78
<i>Por tantos que ha costado un quadro del Santo que se ha dado al Rmo Pe Genl de Sto Domingo...</i>	20
<i>Pagados a Antº Maggi por la Doradura de las Armas del estandarte que hizo Placido Costanzi y tres cornisas...</i>	16.28
<i>Pagados por el Porte hasta Genoua del estandarte para el Colegio de Ouiedo y un cajon de Agnus para el mismo Colegio...</i>	2.80
<i>Pagados a la Aduana por sus derechos de dhos cajones...</i>	1
<i>Pagados por embalar dhos cajones...</i>	4
<i>Pagados por la enquadernacion de quatro libros de la Vida del Sto con Armas doradas que se pidieron para el Gran Duque de Toscana y sras Princesas de Florencia...</i>	2.20
<i>Por las escrituras que se sacaron de la fundacion de la Capilla de Santo Thoribio en la Yglª de Santa Anastasia...</i>	3.20

Nota de los Accehedores de dha causa de canonizacion que todauia no está concertado su precio y credito.

Sebastian Conca por precio del quadro que esta haciendo para S. M. del qual pretende escs 300: y todauia no queda concertado.

Antº Maggi endorador por la cornisa del quadro del Rey la qual no se ha concertado por no estar acabada.

...

Deuense assimismo tomar Medallas del Santo para la Yglesia de Lima, encajonar toda la Ropa, Medallones, estandarte, quadro para el Rey nro Señor, y Consexo de las Yndias, Agnus y demas que se ha de remitir y embalar, y pagar lo que importare su conduccion, que todauia no puede costearse...

45

...

Deuense tambien los gastos menudos que han hecho los oficiales de Sebastian Conca y el mismo y las jornadas al official que pintó los Regulos alrededor de los quadros por cuyos gastos se pretenden escs 6 y bs 50 y todauia no está ajustado.

Y finalmente se deue la Mancha o aguinaldo a los oficiales del estudio del dho Conca... 6³⁶

D

“Nota de los quadros que se han distribuydo para la Canonizacion de S. Thoribio Alphonso Mogrovejo, en conformd de la Lista, que dio el Rmo Pe Genl de Sto Domingo, en que se comprehenden todos los Ssres Cards Consultores y demas Ministros de la Congregon de Ritos, y otras Personas, a quienes se ha considerado ser devidos, segn las Circumstancs, y por lo que se han interesado en la Causa atendiendo a la preuencion que dho Rmo. Pres General hizo en su Memoria:

Distribucion	Numº	Autores	Precio	Cornisas	Precio	Doradura	Precio
Al Papa	nº 1	Origl Conca	450	Cornisa	10	Doradura	15
Al Rey nro Sor	Nº 1	Origl Conca	300	-	18	-	-
A la Reyna de Yngl ^a	Nº 1	Copia dho	40	-	5	-	8
Barberini	Nº 1	Copia dho	40	-	5	-	10
Othoboni	Nº 1	Copia dho	40	-	6.70	-	10
Gualtieri	Nº 1	Copia dho	40	-	5	-	10
Fabroni	Nº 1	Copia dho	40	-	5	-	10
Albano Ponte	Nº 1	Copia Trevisani	50	-	5	-	10
Pico	Nº 1	Copia de Conca	40	-	5	-	10
Polignach	Nº 1	Copia dho	40	-	5	-	10
Zondadari	Nº 1	Copia dho	40	-	5	-	10
Belluga	Nº 1	Copia dho	40	-	5	-	10
Salerno	Nº 1	Copia dho	40	-	5	-	10
Cienfuegos	Nº 1	Copia dho	40	-	5	-	10

36. Patronato, 249, R.17 (1).

Marefoschi	Nº 1	Cop. Conca	40	Cornisa	5	Doradura	10
Pipia	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Pamphilio	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Ymperiali	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Origo	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Oliuieri	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Marini	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Falconieri	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Corradini	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Coscia	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Santa Ynes	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Lercari	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Bentiuoglio	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Conti	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Pnpe Mre Mileto	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Duqsa de Graulina	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Condesre Colonna	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Monsr Orsini	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10
Mro de Cam ^a	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8
Mayordomo	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8
Mayella	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8
Auditor	Nº 1	Cop Conca	40	Cornisa	5	Doradura	8
Promr de la fee	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8
Secº de Ritos	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8
Gouor de Roma	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8
Postulr de S. Juan de la Cruz	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8
Pe Comisº de S. Carlino por hauer asistº a la subsanon del Proceso	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8
D Felix Cornejo	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8
Mr Molleda canº de Lima	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8
Consejo de Ynds	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8
Ciud de Mayor-ga	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8
Yglª de Lima	Nº 1	Cop Trevisani	50	-	-	-	-

Monsr Sacristan	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Mr Ferroni	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Mr Aldrouandi [sic]	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Mr Ansidei	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Mr Girolami	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Mro del S Palº	Nº 1	Cop Treuisani	24	Cornisa	1.50	Doradura	4
Pe Pieri	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Pe Romigio	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Pe Mola	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Pe Venancio	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Pe Maratti	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Pe Maccabei	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Pe Ferrari	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Pe Peretto	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Pe Fiorentini	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Pe Guarini	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Pe Carauita	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Pe Membribe	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Pe de la Scala	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Pe Mazzara	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Pe S Seuerino	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Mr Gambarucci	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Abbe Ghezzi	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Abbe Reali	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Abbe Piersanti	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Abbe Diuersini	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Abbe Mº de Cere- ms	Nº 1	Cop Treuisani	24	Cornisa	1.50	-	4
Abbe Mº de Cere- ms	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Soto Promr de la fee	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Augº Consistle	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Compta de S. Spus	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Caxº de S. Spus	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Duque de Poli Custe de la Capª	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Furiel	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4

Genl de Sto Dom ^o	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Mre Nuñez Colegl de Salam ^a	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Mre Cauvalchini que escriuió	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Postr de la Comp ^a	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Solano Poss	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Mr Yturbini	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Es ^o pco Regio	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Agte Ymperial	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4
Gour de la Aduana	Nº 1	Cop Ferri	10	-	1.20	-	3
Not ^o de Ritos	Nº 1	Cop Ferri	10	-	1.20	-	3
Soto Sec ^o de Ritos	Nº 1	Cop Ferri	10	Cornisa	1.20	Dorad ^a	3
Postr de S Pelegr ^o	Nº 1	Cop dho	10	-	1.20	-	3
Caxero del Mte	Nº 1	Cop dho	10	-	1.20	-	3
Compta del Mte	Nº 1	Cop dho	10	-	1.20	-	3
Sta Anastasia	Nº 1	Origl Treuisani	275	-	-	-	-
Estande p ^a Lima pintado por 2 partes	Nº 1	Origl Ghezzi	350	-	-	-	-
Estande p ^o la Ygl ^a de S P ^a de Roma pintado por 2 ptes	Nº 1	Origl Constanzi	350	-	-	-	-
Estande p ^a el Colegio de Ou ^o de Salamanca pint ^o por 2 ptes	Nº 1	Origl Auelino	200	-	-	-	-
	Nº 98	-	4773	-	314.90	-	603

Papeles para embultos de las Cornisas

- - 9
612

Restreto de los quadros

Los originales de Conca son uno de a escs 450 y otro de a escs 300: n^o2 750

Los originales de Treuisani son num^o n^o1 275

Los originales de Ghezzi son num^o n^o1 350

Los originales de Constanzi son num^o n^o1 350

Los originales de Auelino son num^o n^o1 200

<i>Las copias de Conca a razon de 40 escs cada una son</i>	<i>n°42</i>	<i>1680</i>
<i>Las copias de Treuisani a razon de a 24 escs n°42 y n°2 a razon de 50 escs</i>	<i>n°44</i>	<i>1108</i>
<i>Las copias de Ferri a razon de 10 escs son</i>	<i>n°6</i>	<i>60</i>
<i>Todas</i>	<i>n°98</i>	<i>4773</i>
<i>Las cornisas son</i>	<i>n°93</i>	<i>314.90</i>
<i>Los 3 estandartes no tienen cornisas</i>	<i>n°3</i>	
<i>El quadro de Santa Anastasia no tiene cornisa</i>	<i>n°1</i>	
<i>El quadro de la Yglesia de Lima no tiene cornisa</i>	<i>n°1</i>	
<i>En todo como Arriua</i>	<i>n°98</i>	
<i>Ya la doradura de dha 9ta y tres cornisas importa</i>		<i>612</i>
<i>Y en todo Ymporta el costo de dhos quadros cornisas y endoradura de ellos</i>		<i>5699.90</i>
<i>Restreto Genl del Ymporte</i>		
<i>La pintura de los quadros n° 98 en que se comprehenden los 3 estandartes, como se reconoce antecedentemte Ymporta</i>		<i>4773</i>
<i>Las cornisas según la referida nota importan</i>		<i>314.90</i>
<i>La Doradura como se apunta antecedentemte Ympta</i>		<i>612</i>
<i>Ymporta todo</i>		<i>3699.90</i>

De los quales se han pagado a los Pintores como parece por la quenta Genl del Contador de la Causa es a saber.

<i>En 30 de Marzo a Franco Treuisani con orden al Mte</i>	<i>100</i>
<i>En 1 de Abril a Placido Costanzi con orden ut sup^a</i>	<i>100</i>
<i>En 2 dho a Onofre Auelino con orden ut sup^a</i>	<i>60</i>
<i>En 3 dho a Sebastian Conca con orden ut sup^a</i>	<i>100</i>
<i>En 28 de Mayo al Cauallero Ghezzi con orden ut sup^a</i>	<i>100</i>
<i>En 22 de Junio a Franco Treuisani con orden ut sup^a</i>	<i>175</i>
<i>Dho dia al dho Treuisani orden ut sup^a</i>	<i>50</i>
<i>En 6 de Julio a Onofre Auelino con orden ut sup^a</i>	<i>40</i>
<i>En 20 dho a Placido Costanzi con orden ut sup^a</i>	<i>50</i>
<i>Dho dia a Sebastian Conca con orden ut sup^a</i>	<i>200</i>
<i>En 6 de Sette a Franco Treuisani con orden ut sup^a</i>	<i>206</i>
<i>En 9 dhco a Sebastian Conca con orden ut sup^a</i>	<i>300</i>
<i>En 11 de Noue a Franco Treuisani con orden ut sup^a</i>	<i>300</i>
<i>En 11 de Noue a Placido Costanzi con orden al Mte</i>	<i>200</i>
<i>En 12 dho a Sebastian Conca con orden ut sup^a</i>	<i>400</i>
<i>En 18 dho al Caur Ghezzi con orden ut sup^a</i>	<i>250</i>
<i>En 14 de Dicre a Franco treuisani con orden ut sup^a</i>	<i>300</i>
<i>En 20 dho a Sebastian Conca con orden ut sup^a</i>	<i>250</i>
<i>En 7 de Hen° a Sebastian Conca con orden ut sup^a</i>	<i>250</i>
	<i>3431</i>

Y por el Descargo del sor D Felix por el Din° que ha parado en su poder se han pagado es a saber

<i>A Sebastian Conca</i>	<i>100</i>
<i>A Onofre Auelino</i>	<i>100</i>

<i>A Nicolas Ferri</i>	40
	240
<i>Al Carpintero por las Cornisas según parece por las qtas Gens del Contr de la Causa en 16 de Mayo de 1726 a Lorenzo Curty con orden al Mte de Piedad</i>	50
<i>Y por el Descargo del sor D Felix por lo que ha parado en su poder pags al mismo Curtis</i>	293/343
<i>A los endoradores por lo que parece por las quantas Gens del Contr de la Causa con ordn al Monte de Piedad a Simon Gidone por finiquito</i>	30
<i>Y por el Descargo del sor D. Felix por lo que ha parado en su poder al mismo Simon Gidonien tres partidas</i>	114
<i>A Antonio Maggi</i>	421
<i>Y en todo</i>	4588
<i>De manera que se quedan deuiendo a los Pintores y demas comprehendidos en esta nota saluo error”</i>	1111.90 ³⁷

1727-IX-24. Roma

El cardenal Bentivoglio al sr d. Francisco Díaz Roman

“Señor mio teniendo entendido q dn Félix Cornejo intenta anular una de las partidas, q ha puesto el Procr D Domingo Maria Vacari en el papel q me ha presentado de su credito contra la causa de sto toribio Mogrovejo, que despues de examinado, y tassado por el sr Cardl Belluga embie a VS y es la del quadro del Sto, la qual se le debe como Procr que ha sido de la causa de la canonizazion, sobre el pretexto de haverle ya dado el referido quadro, //vto lo qual quiere Dn Félix probar de un orden suyo de 40 exos para el Monte de piedad a favor del expresado Bacari por el equivalente del quadro, he creído de mi obligación prevenir a VS que el quadro que Dn Félix dice haver dado al Bacari, ha sido el q se le debia al principio de la causa, como VS podrá reconocer de la adjunta copia de orden, q Dn Felix trahe a su favor, y lo remito a VS para desengaño de la equivocacion de Cornejo, siendo costumbre, y estilo q entonces se dé uno al Procr de ella y otro despues de concluida, y decretada //sig la sanctificacion, que es el que presentemente pretende, y se le debe a Bacari: todo lo qual pongo en noticia de VS para q se sirva passarlo a la superior comprehension de los sres del consejo, a fin q esten iluminados de quanto ocurre en este particular. Ge Dos a VS ms as como desseo. Roma, 24 de sptre de 1727”³⁸.

1727-IX-10

Copia de carta escrita a don Francisco Díaz Román, en 10-IX-1727 por el cardl Bentivoglio con despacho de 11 de mayor remitiendo la cuenta que don Gregorio de Molleda, obispo de Isauria envió a este consejo real tocande a los gastos de canonización. “El ultimo examen q queda pr hacer es por el gasto de los quadros, estandartes, cornisas, doradura //hoja 3 de las mismas, vanderado, y otros ocurridos por causa de los mismos quadros, y no puedo dejar de admirarme q el quadro para S. M. q debia embiarse ante todas cosas, y preferirse a qualqr otro se haya dejado para el ultimo, pues havien-

37. Patronato, 249, R.17 (1)

38. Patronato, 249, R. 17 (2).



**NOVENA
DEL GLORIOSO
SANTO TORIBIO ALFONSO**

MOGROBEJO,

**ARZOBISPO DE LIMA, Y PATRONO DE LA
REAL CONGREGACION DE NATURALES
DE CASTILLA Y DE LEON,**

ESTABLECIDA

**EN LA IGLESIA DE PADRES TRINITARIOS CAL-
ZADOS DE ESTA CORTE, CON UN VERDADERO
RETRATO DE SU CELEBRE IMAGEN, Y UN
BREVE SUMARIO DE SU PRECIOSA VIDA:**

COMPUESTA

POR EL DOCTOR DON JOSEPH AGUADO,

SU CONGREGANTE,

***CURA PARROCO DE LA VILLA DE ALCOVENDAS, TEO-
LOGO DE LA NUNCIATURA DE ESPAÑA, Y EXAMI-
NADOR SINODAL DE ESTE ARZOBISPADO.***



MADRID. MDCCXCVI.

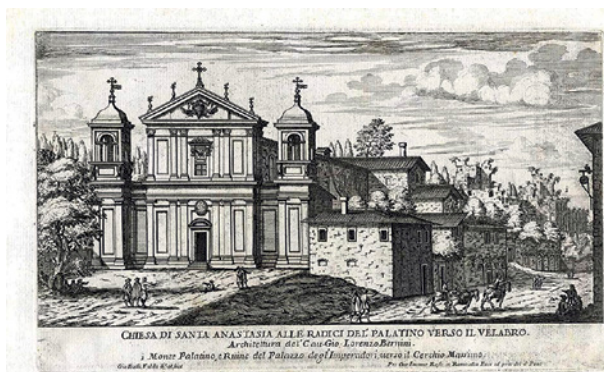
**EN LA OFICINA DE DON GERÓNIMO ORTEGA
Y HEREDEROS DE IBARRA.**

dose comenzado despues de todos, no está todavía acavado, y aunq esta omision puede atribuirse a puro descuydo, sin embargo, es digno de toda observacion.

Toda la suma de quadros, estandartes, y lo demas para dho efecto, importa 6086 exdos y 40 bs, los quales se han distribuido en la forma q se prescribe al folio señalado con la letra D. Y hablando en primer lugar de la suma, esta es excesiva en todas sus partes, respecto de q no se ha-

llará causa de canonizazion hecha asta ahora, q haya consumido tanto dinero para tal efecto. Por los otros siete sto canonizados con sto Toribio se han gastado por cada uno menos de 2. Exos con q no se // comprende como por el solo sto Toribio se a triplicado el dispendio. El dinero juntado p^a esta causa fue recogido de limosnas de fieles, y destinado para la gloria del sto la qual en nada se ha augmentado con gastarse de su Patrimonio una summa tan considerable. [...]

Ademas la distribucion de los quadros se ha hecho con sobrada libertad, pues a todos aquellos señalados con la * estrellita en la quenta, no se debia quadro alguno, no haviendo ni fatigado por la causa, ni dado ayuda para el feliz éxito de la misma...³⁹



9. Giovanni Battista Falda. Chieso di Santa Anastasia alle Radici del Palatino Verso il Velabro. Rome, Giacomo de Rossi. 1669.

1728-IV-9.

Fiscal ha visto cartas de Bentivoglio que cuenta lo ocurrido con el obispo de Isauria. Se hace relación de la dependencia desde su origen “que se reduce a que estando de virrey del Peru el Duque de //vto la Palatta recogio de limosna 40. Ps para la canonizazon del sto cuiu summa de orden del consejo se puso en poder de dn Alonso de los Rios canónigo de Lima q se hallaua en Roma para acudir a esta causa de orden de su cauildo que los puso a rreditos y despues se entregaron de orden tambien del consejo a Don Alonso Torralba Ajente de S. M. en aquella corte para que los administrase y multiplicase; Y que estando en este estado la cassa de Silva que se hallaua declarada acreedora de vna gruesa summa de dinero contra el cauildo de Lima mediante tres sentencias conformes de la rotta en fuerza de las quales se auian expedido los mandattos cuio creditto probenia de auer dado el cau^o Silua 22.300 excos a cambio maritimo a vn cierto canonigo llamado Valladolid, que se hallava de procurador del referido cauildo de Lima para los gastos que ocurriesen de la Beatificacion de sto Toribio: Y que con este fundamento la cassa de Silua auia echo secuestrar los referidos capitales que el Duque de al Palatta auia recogido de limosna, pero que haviendose despues controbertido esta materia en signatura, fue reuocado el secuestro... [puesto] que los capitales recogidos por el Duque de la Palatta no eran efectos del cauildo sino limosna de los fieles...⁴⁰

39. Patronato, 249, R. 17 (4).

40. Patronato, 249, R. 17 (4).

1734

“Emmo y rmo sr.

En la solemne santificacon de santo Toriuio se dio incumbencia por Dn feliz Cornejo postulador de la causa de dicho santo al Cauallero sebastian Conca, Pintor de haçer todos los quadros neçesarios para la referida santificacon, los quales deuian seruir para la feliz memoria de Benedicto XIII para su Md Catholica, para los Señores Cardenales, para los Señores Prelados, Diputados y Consultores, de la Sagrada Congregaçon de Rittos, como con todo estudio, y diligençia se hizieron y distriuieron y de ellos fue pagado el dho Cauallero Conca según el precio acordado.

Por la misma santificacon se comvino entre //vto el señor Dn feliz Cornejo, y Cauallero Conca de haçer por el preçio de 200 duos la lamina de dicho santo dedicado a su Md Catholica como tambien haviendo salido los quadros de maior grandezza de la que se hauia concordado, y querido el dicho señor Dn feliz, que los que deuian darse a los señores Cardenales, que fueron mas de 40 fuesen retocados de propria mano de dicho Conca prometiendole por ello un reconoçimto de 150 escudos, y ademas otros 50 escudos para los offiçiales del mismo Conca, que havian travajado, y otros 6 escudos y 50 baiogs al que pinto los regcados? alrededor de los quadros, y por otros gastos menudos echos por el trasporte de los espresados quadros //sig. cuias partidas importan en todo: 406 escudos y 50 baiogs según la inclusa quenta.

De toda esta suma de 406 escudos y 50 baiogs no a sido todauia pagado el dicho señor Conca por las diferencias naçidas entre los ministros, y por la pertençia de Roma de dho Señor Dn feliz sin emvargo de hauerse inuiado a españa la misma quenta y hauer sido approvada del señor Presiente del Consejo de Indias, y a no hauer suçedido su muerte a estas horas se huviera logrado la satisfacçon, tanto mas que el dinero esta ya depositado en los bancos de Roma, no solo para este effecto sino tambien para pagar otras personas que traua-//vto jaron en dicha santificacon.

En este estado de cosas el expresado Cauallero conca recurre a v em^a para que se digne escriuir al Nuevo Señor Presidente del consejo de Indias, por la expedición de las ordenes oportunas, para el dicho pagamto a fin que se pueda presentar a Su Md Catholica al expresada lamina, que todauia se halla en poder del mismo Cauallero Conca, y difundir por todas las partes del Mundo, y particularmte en las Indias, la figura, y la ymagen de santo Toribio, a cuio fin se ordeno y se hizo //img 9 Al emmo y Bmo sor Cardenal Belluga Ministro de S M catca.

Por

El Pintor Cauallero Conca.”

--

“Ha de hauer el Cauallero Sebastian Conca, Pintor, pr la lamina de santo toribio, dedicada a S. M. C.... 200

Mas pr reconocimto pr hauer retocado de su mano mas de 40 Quadros... 150

Mas a los ofiçiales del mismo Conca de reconocimiento... 050

Al que pintó los regulos alrededor de los quadros, y otros gastos... 006.50

406.50⁴¹

1734-I-3

“*Excmo sr.*

Señor mio el em^o Acquaiua me ha embiado con su Auditor el meml adjunto con la Lamina y estampa q remito por el Correo pidiendome yo suplique a V Ex^a se sirua dar providencia para q de los caudales existentes en este Monte pio pertenecientes a la Canonizazion de Sto toribio se le de satisfaccion y estando en essa Corte como creo Dn Felix Cornejo, mandandole V Ex^a le informe de su contenido, si fuere assi lo q el meml expresa no dudo dara V Ex^a providencia a su satisfaccion. Yo no se qn corre oy con estos caudales, ni a qn este encargado lo q anualmte rinden los Lugares de Monte, rembestirlo por q no he tenido incumbencia ninguna en esto;

Y la adjunta peticion debo anadir q abra me parece dos años q yo escriui al Secretario del Rl Consejo de las Indias para q representase el Consejo auer recurrido a mi el impresor Rosi, diciendome auia estampado la vida de Sto toribio q de orden de Monsr Obpo de no se //vto se q obispado de las Indias, q corria con la dependencia de la Canonizazon q tenia en su casa Dn Felix Cornejo como pariente de su Muger auia compuesto el Pe Laderchi de la Congon del Oratorio el q dedico a dho Rl Consejo embiando una copia, y q no se le auia pagado dha Ympresion ordenada pr dho Pe Laderchi, y quasi aprobada por mi por ser una vida bellissimamte escrita, la q dho Pe despues de hauerla yo visto, y parecidome excelentemte quiso se estampase con la seguridad de q dho Rl Consejo mandari [sic] se pagase de dhco caudal la ympresion, o se ayudase a ella, viendola y reconociendola, y el agrauio q el dho Pe se le auia hecho en ordenarle no la prosiguiese, guardala tenia ya quasi finalizada, por lo q a representacion mia se le libraron a dho pe por el Consejo no se si sesenta o 80 escudos q su trabajo y el de su Amanuense y diciendole al referido secretario me parecia justo, y debido q a este pobre Ympresor se le diese alguna satisfaccion por dha Ympresion, y sesenta escudos q se le librasen me parecia vastante ayuda, me respondio hauia dado parte al Rl Consejo, y que le parecia muy justo y daria parte a Su Magd como V Ex^a lo reconocera por la adjunta.

Despues murio dho secretario, y no se ha vuelto a // a hablar de esto, y yo por commiseracion le di 20 escudos para reintegrarme de ellos qdo se le librasen los sesenta Estimaré a V Ex^a mande se busque la carta q yo escriui y Decreto del Rl Consejo y q a este pobre se le de la referida ayuda. Todas estas dependencias quedaron indigestas con las dispuestas q se ofrecieron entre el Em^o Bentibollo difunto y Dn Felix Cornejo, sobre qn auia de entender en estos caudales, y como Dn Felix se fue nunca supe el termino q auia tomado esta materia como cosa q no me importaua quedo a la obed^a de V Ex^a, y ruego a Nro sr le gde mos aos. Roma y Henero 3 de 1734”

Cardenal Belluga a don Josep Patiño⁴²

1734-I-30

“Paso a manos de VS de orn del Rey la adjunta carta del Cardl Belluga con la q yncluye origl de dn franco diaz Roman y meml del Pintor q abrió la Lamina de la estampa de sto Thorivio Mogrouejo, para q hazien- //vto Vs presente en el Consejo de Yndias, se dé por este la providencia de q se satisfaga al expresado Pintor lo que se le esta deviendo, y a otros acrehedores de los caudales que existen procedidos de la canonizazon...” El Pardo, 30-I-1734. Sor d. Miguel de Villanueva por Joseph...⁴³

42. Patronato, 249, r. 22 (1)

43. Patronato, 249, r. 22 (1)

1734-III-13

“El Rey.

Mui Rdo en xpto Padre Cardenal Belluga, mi mui charo y amado Amigo, por Real Cedula de 1º de Marzo del año de 1729 se previno a el Cardenal Bentivoglio que de los caudales que havia existentes en los depositos y lugares de Monte, y se havian recogido de Limosnas, y estaban destinados para los gastos de la Canonizacion de Sant Thoribio Morgobejo [sic], dispusiese se sacasen y entregasen mil ochocientos ochenta y cinco excudos a dipsosicion del Padre fr. Joseph de la Madre de Dios, religioso del orden de trenitarios Descalzos, y Prior del Combento de san Carlino, poder // haviente de Dn Feliz Cornejo, pª que con ellos pudiese este Religioso pagar las deudas que se avian contrahido, en la Canonizacion del referido sto thoribio... //sig Y ahviendo puesto en ejecucion la expresada Rl orden participo el mencionado Religioso aver pagado a los acrehedores 1.824 exos y 36 vayoques, y que los sesenta y un exos restantes cumplimto a los dhos 1.885 que se decian ser para los gastos de Medalla, cajones, y otras cosas, los havia dejado en el mismo Vanco y Monte por no ser suficiente esta corte porcion para su compra, y remesa... // ...deven añadirse otras dos partidas, la vna de 600 exos romanos que parece haverse arreglado deuserse dar para diferentes recompensas hechas en veneficio de esta causa, y otra de 369 exos y 37 vaiocos que se pueden considerar para los gastos de la conduccion y fletes hasta Cadiz de los quadros y demas adornos que estan en esta Corte, y deuen conducirse a esta, para mi Rl persona y Consejo expresado, y para las Medallas que deven remitirse a la dha Yglesia de Lima, que todo importa 2. exos romanos, cuiu cantidad es preciso se satisfaga y pague del referido caudal, de Lugares de Monte... //... separandose de ella 3.200 exos romanos que por dha Yglesia se ha convenido entregar al citado mi Consejo, y es la que por el de ha regulado suficiente para que vna efige [sic] q del santo se hizo quando en esta Corte se celebraron las fiestas de su Canonizacion, se coloque en la Yglesia del Combento de Nra sra del Carmen, con vn Retablo v adorno en que tenga el devoto decente Culto que corresponde... “ El Pardo, 13-III-1734. El Rey. Por su mandado don Miguel de Villanueva⁴⁴

1734-VI-27. Madrid.

“Señor mío. Paso a manos de VS. El Papel adjunto del Prior del convento de Nra sra del Carmen Calzado de esta Corte, con la declaracion que incluye del Maestro de obras, sobre el considerable y prompto reparo que necesita la Capilla Mayor, para precaver el riesgo y ruina que amenaza con la proposicion que al mismo //vto tiempo hace, de colocar en la nueva capilla de Nra sra que intenta fabricar, la efigie del Glorioso sto Toribio con su adorno y Altar correspondiente, precediendo la licencia del Consejo y beneplacito del Patrono; para que dando cuenta en el de su contenido, y en que no encuentre el mas leve reparo, ni perjuicio hacia la autoridad del Consejo y regalia del Patronato, se digne su // grandeza, resolver, lo que tubiere por mas conveniente, y VS. de participarmelo, a fin de que pueda yo, satisfacer a este Religioso, con muchas ordenes de su mayor agrado.

Dios ge a VS mos aos como deseo. Madrid 27 de Junio de 1734.

Blm de VS su mas segdo seror.

El Marqs de Belzunce (rub).

Sor Dn Migl de Villanueva.”⁴⁵

44. Patronato, 249. R 22 (2)

45. Patronato, 249, R. 24 (1)

1734-VI-27

“Señor mio. Paso a manos del VS el papel adjunto del Prior del convento de Nra sra del Carmen Calzado de esta Corte con la declaracion que incluye del Maestro de obras sobre el considerable, y prompto reparo que necesita la Capilla Mayor, para precaver el riesgo y ruina que amenaza, con la proposicion que al mismo // vto tiempo hace, de colocar en la nueva capilla de Nra sra, que intenta fabricar, la efigie del Glorioso sto Toribio con su adorno y Altar correspondiente, precediendo la licencia del Consejo y beneplacito del Patrono; para que dando quenta en el de su contenido, y en que no encuentro el mas leve reparo, ni perjuicio acia la autoridad del Consejo, y regalia del Patronato, se digne su // grandeza, resolver, lo que tubiere por mas conveniente, y Vs de participarmelo, a fin de que pueda yo, satisfacer a este Religioso, con muchas ordenes de su mayor agrado.

Dios ge a Vs mos aos como deseo. Madrid 27 de Junio de 1734.

Blm de VS su mas segro seror. El Marqs de Belzunce.”

A Dn Migl de Villanueva.

--

Visita de Vicente Alonso Torralba, arquitecto y maestro mayor de obras de la ciudad de Toledo y maestro de obras en la Corte

“Digo yo d Vicente Alonso Torralba, Arquitecto y Mtro Mayor de obras de la Ciud de Toledo Residente en esta Villa de Madrid, y tambien Mtro de obras en ella, que de horden del Rmo P Mtro fr Joseph Ortiz delgado, Prior en su Compto del Carmen Calzado, he visto y reconocido la Capilla Mayor de dho combento, y en ella he hallado necesita de diferentes reparos Mayores y menores en las partes sigtes.

Primera mente he reconocido en el testero del cruzero (lado de la Epistola) es manifesto una quiebra q principia desde la cornisa exterior q sirve de reciuir el Alero del texado y atrabiesa por el Arco Dintelado de la ventana y baja su operaci3n atrabesando por el medio de el Lienzo, dividiendose en dos ramos, uno q es maior que mira a el Altar Maior, y el otro a el cuerpo de la Yglesia, manifestandose por la parte ynterior mui abierta y por la exterior con mas operaci3n y perjuicio, comunicandose asta el Arco de la Puerta (que hai en dho testero) todo el lienzo de la Pared cuarteado.

Tambien se reconoze el cañon de Boveda q perteneze a el crucero lateral (q se une con el dho testero de la quiebra) se halla sentido, y no menos q llega hasta el Arco toral y aun el mismo Arco toral y Anillo se allan sentidos o abiertos, y todo manifesta la flaqueza del cimientto pues ocasiona desunir aun lo que no es fabricado con el Lienzo de la Pared testero.

Y declaro q fabricandose (como se fabrican) los cañones de Boveda de Ladrillo de canta y Doblado (q llaman chapado) si este jenero de obra llega a desunirse el un medio caño del otro, podra suceder caerse a la Yglesia haciendo mucho daño.”⁴⁶

1738-VI-11. Madrid

“Se podria dar Orden para que el sr Cardenal Belluga, hiciese que se desvinculasen de dichos Lugares los mencionados 8.911 escudos y sus redictos, y de ellos se satisfaciesen 2.- escudos a fr. Joseph de la Madre de Dios para que pagase las deudas que a credito de dn Felix Cornejo se havian contrahido en esta causa, y tambien para los costos de dos Quadros del santo, que se havia de remitir

46. Patronato, 249, R.25 (1).

para el Rey, y el Consejo, y las Medallas que se devian embiar a la Yglesia de Lima.

Que se remitiesen al Consejo, tres mil y docientos excudos Romanos, que havia convenido la referida Yglesia de Lima se le entregasen, y se havian regulado suficientes para una efigie del santo // que se hizo quando en esta Corte de celebraron las fiestas de su canonicacion se colocase en la Yglesia del Carmen con un Retablo o adorno en que tubiese el devoto decente culto que corresponde. Y que los 3784 excudos y 60 vayocos, que restavan de este caudal, y lo que hubiesen importado sus intereses, se entregasen al Apoderado de la Yglesia de Lima, para con ellos transigir en el mejor modo la deuda de la Casa de Silva. Y aviendose conformado S. M. en todo con este dictamen del Consejo, se expidieron las cedula correspondientes al sr Cardenal Belluga a fray Joseph de la Madre de Dios, y a dn Joseph Garcia del Pino, Apoderado en Roma de la dha Yglesia de Lima: Los quales respondieron ensartas de los años de 1734 y 735, remitiendo al Consejo 4. pesos de a ocho reales de plata, que importavan // los citados 3200 excudos Romanos, dando cuenta de que se havian dirigido por Genovaa esta Corte, los Quadros para S. M. y el Consejo, y 30. Medallas de Santo Thorivio y santa Rosa a Cadiz, para embiar a Lima, y pagado los fletes de todo: Y que se hallava ya satisfecha la casa de Silva de la deuda que suponía tener, y sobraban 1.971 excudos Romanos y 57 vayocos para la Yglesia de Lima.

Con este motivo, y haverse escrito un papel por el Prior del Carmen al Sr Decano del Consejo, incluíndole una declarazion del Maestro de Obras, tocante al prompto reparo que necesitaba la Capilla maior de su Yglesia: Proponiendo dicho Prior que para colocar en la nueva Capilla de Nra Señora que se intentava fabricar desde la Puerta del Colateral, que sale al Atrio // y gradas de san Juan, hasta la línea de la Casa donde el Consejo tiene su tribuna la efigie de santo Thorivio con su adorno y Altar correspondiente en el Crucero de la misma Capilla al lado del evangelio, tomándose para esta nueva Obra como tres pies de la referida casa, sin llegar a tocar, ni impedir el paso a la tribuna concluyendo en que dejando esta con sus dos Aposentos para el Sr Patrono y entrada por la Calle y escalera, commas decendia de la que al presente tiene, se diese al Convento lo demas restante de la Casa para usar de ella a su voluntad trajo el Sr Decano al Consejo, el citado papel;...

Y despues con Papel de 1º de Junio de 735, se remitió a los mismos dos señores Decano, y dn Fernando Verdes, la letra que vino de Roma de 60. Rs de vellon para la citada obra del Carmen;”

“...y respecto de no poder tener efecto la primer Ydea, no ha parecido, según el tanteo hecho, que lo que podrá executarse con los 3200 escudos existentes, comunicado con el Prior y Religiosos de la Orden, es un tabernaculo con su Graderia, que le acompañe por los lados, revajando una Grada del Presbiterio, y colocando la Ymagen del sto entre el tabernaculo y la de la Virgen ssma, y en el casso de no caber en este sitio la efigie, ponerla entre su Magd y la ssma trinidad, lo que parece se podrá costear hasta la ultima perfeccion con 32 a 34. Rs, obligándose con el resto la comunidad a celebrar perpetuamente una fiesta annual del sto en su proprrio dia con Missa solemne, sermon, y exposicion del Ssmo Sacramento, sin que jamas puedan ser menos de 60 las velas, que adornen el Altar, y que si en el dicho dia huviesse algun embarazo...”

Madrid, 11 de junio de 1738. fdo Marqs de Belzunce; Fdo Verdes Monter⁶⁴⁷

1740-III-8. Madrid

A don Miguel de Villanueva, por Francisco Ruiz.

“Muy sr mio; en cumplimiento de la Orden del Consejo, participada por VS pasamos dn Pedro de Riüera, y yo ayer Lunes al reconocimiento de la Capilla maior de la Yglesia del Carmen, el que hicimos con asistencia del Pe Prior, y en su consequencia hemos formado la adjunta declarazon // vto que remito a Vs juntamte con la que se siruio embiarme hecha en el año de 1733 por Dn Vicente Alonso Torralba. Y tengo por combeniente que de las dos? Obras propuestas en la nuestra (eligiendo el Consejo, la que fueze de su agrado), se ejecute en este año para obiar sustos, y maiores gastos el que viene pero esta Santa Quarentena se puede sin cuidado asistir a los sermones que en esta Yglesia tiene el Consejo. // Dios Gue a Vs con salud felizes años que he menester. Madrid, Marzo 8 de 1740. Perdone Vs no escriuir de mi mano porque la vista me aiuda poco.

BLM de Vs su mas rendo y afectto seruor.” El patrón murillesco. El talento de Murillo en el diseño de la santidad Entre ser, parecer y decir.

El patrón murillesco. El talento de Murillo en el diseño de la santidad

“Sacerdocio el arte es / que la virtud acrisola, / y la virtud ella sola / nos eterniza después.” En la ficción de García y Santisteban, en 1859, así se expresaba Murillo¹. El autor teatral le puso piel y carne, pero no fue sino vestir a un santo. Después después de más de un siglo de muerto la fama lo había transformado, se había ensañado con él, borrando su rostro humano y convirtiéndolo en un mito susceptible de ser teatralizado. En el Año Murillo se ha tratado de recuperar su faceta humana sin perjuicio de la artística, mejorando de este modo su imagen bidimensional².

Previa

En este punto habría que introducir una serie de circunstancias que rodean al Murillo más cercano, íntimo, que la sociedad sevillana ha hecho suyo. Y lo primero, es la incidencia negativa de “los afectos” en exceso. Se ha pasado del hombre al artista y de éste al fenómeno cultural, emborronando cuantos detalles matizan su vida y obra.

La parcialidad en el tratamiento lleva a considerar al pintor manifiestamente sensible, muy afectado en sus expresiones estéticas, pero es algo que está más en el ojo del espectador que quiere verlo así, que en la realidad. También es posible tener esa percepción de la obra del artista, porque a ello induce una producción realizada con un especial interés comunicativo.

Convertir a Murillo en un ser superior nos ha privado del pleno conocimiento de su recorrido vital, dificultando su dimensionado artístico, pues no se olvide que las excelencias creativas derivan ante todo de su condición y sus circunstancias personales.

1. *La Frutera de Murillo. Comedia en un acto y en verso*. Madrid, Impr. José Rodríguez, 1859, esc. XIII, pág. 30.

2. Afortunadamente, el Año Murillo ha logrado traer al ámbito de lo cotidiano la figura de Murillo, sin menoscabo de su dimensión artística. Véase al respecto dos de las obras que más han contribuido al redimensionado del artista: Benito Navarrete Prieto. *Murillo y las metáforas de la imagen*. Madrid, Cátedra, 2017. También: Pablo Hereza. *Corpus Murillo. Biografía y documentos*. Sevilla, ICAS, 2017.

Murillo no era ni religioso ni bondadoso en extremo. Inserto en una sociedad acuciada por el peso de la crisis económica, la contracción del horizonte de vida y por duras sacudidas como la de la peste de 1649, actuó de acuerdo con las prácticas sociales del momento. El mito del Murillo pacato en exceso, hay que echarlo abajo. Fue construido por una historiografía decimonónica empeñada en cargar de valores morales a quien ya se colmó de los artísticos³.

Ante todo fue un hombre de su tiempo. Habitante de una ciudad bulliciosa, lastrada por el peso de la historia, pero viva. Se desenvolvió entre sus calles, contemporizando con sus vecinos. De manera que en su desarrollo artístico supo hacer valer todo lo recogido en esta experiencia vital. Y como persona de talento logró adentrarse entre las élites, sobre todo las religiosas y mercantiles.



1. Richard Collin, esc. Fdo.: "Richard Collin Chalcographus Regis sculpsit Bruxellae". Retrato de Bartolomé Esteban Murillo. Madrid, BNE, 1682.

Reputación y talento

Desde 1649, y aún en el verano de 1652, estuvo trabajando en compañía de Francisco López Caro en el registro de las representaciones que en la ciudad se conocían de Fernando III como santo. El Cabildo catedralicio decidió encargarles la tarea en atención a que ambos eran artistas "*de mayor opinión y fama, y a sus pareceres y tasaciones siempre se ha dado y da entera fe y crédito*"⁴.

3. Con este alegato contradigo en cierto modo la opinión de Pablo Hereza (Op. cit.), que está muy bien argumentada a partir de documentos que ilustran el afán del artista por refugiarse en el ámbito corporativo religioso. Sin embargo, insisto en el hecho de que la habilidad social del pintor le pudo abocar a ese comportamiento.

4. De este encargo me ocupé en: "En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo". *Boletín del Museo*



2. Domingo Martínez. *Carro del Agua*. Fragmento. Sevilla, Museo de Bellas Artes, 1748.

No es la única alabanza que se le hizo en vida a Murillo, sin embargo, sí es una de las más explícitas y significativas, por cuanto parte de una institución muy influyente, de la que formaban parte algunas de los líderes culturales de la ciudad. Y más aún es valiosa la opinión por cuanto se produce a comienzo de la década de los cincuenta, en el momento en que la fama del artista empieza a construirse.

La Catedral se hace eco seguramente de una opinión que ya en los cincuenta se extendió entre las

élites sevillanas, habiendo empezado también a penetrar entre el heterogéneo y adocenado grupo del común.

Murillo consiguió un éxito temprano ante todo por su talento. Era un artista que, más allá de los avances técnicos, destacó por su capacidad para definir nuevos patrones creativos. Patrones resueltos a partir de trazos fisionómicos extraídos incluso de tipos humanos diversos, en los que se consideró también la edad y la raza. Y todo derivado de un proceso selectivo muy cuidado y pensado, posible, dada la capacidad analítica del artista.

Y hablo de talento en tanto que aptitud positiva para afrontar cualquier reto creativo, en función de sus dotes para la resolución de conflictos expresivos y fruto de su espíritu renovador; y todo ello sostenido por su gran inteligencia emocional. Ambos, talento e inteligencia emocional, explican en parte el tamaño de su taller y la intensidad de su transmisión a las siguientes generaciones. De ahí asimismo la larga vigencia de su arte.

Y por ello descarto el concepto de “*genio*” con su significado claramente alejado de lo que representa el arte de Murillo. Tiene que ver con “*formas de actividad no emprendidas por otros*”, en tanto que talento se explica con “*formas de actividad, general o frecuentemente practicadas por otros, mejor que la mayoría de los que cultivan esas mismas aptitudes*”⁵.

Un epígono de la escuela, Preciado de la Vega, resaltaría esta cualidad como clave en el progreso de las Artes. Siendo el Diseño la sustancia de Pintura y Escultura, así como el fundamento de la excelencia de los Artífices, “*porque dirigiendo con él sus obras salen*

e Instituto Camón Aznar, ns. 75-76 (1999), pág. 204.

5. Me apoyo en la percepción del contraste entre “genio” y “talento”, pese a la antigüedad del mismo. Max Nordau. *Psicofisiología del genio y del talento*. Madrid, Daniel Jorro, 1910.

*más perfectas, y a él le dan mayor forma.*⁶ Parrasio Tebano, que es el seudónimo con el que este autor firma el libro, añadiría a propósito de ello que *“los medios para conseguirlo son el talento, la enseñanza y la continua aplicación.”*⁷

Pintar del natural en la base del patrón artístico murillesco

La anterior calificación de Murillo como pintor de talento tiene que ver, ante todo, con el interés por pintar del natural. Será su gran baza formativa, más allá de las dotes innatas y del gran bagaje técnico, la que despertó su extraordinaria sensibilidad, que le dio una ilimitada capacidad para analizar la realidad física y espiritual de los sujetos que le rodean e inmortaliza.



3. *Santa Isabel Reina De Ungria*. Murillo lo pintó ; J. de Madrazo lo dirigió; Florentino De Craene lo Litog^o 1826 [Madrid] Imp^o en el R. Est^o Litog^o de Madrid. BNE. INVENT/30220

Antonio Palomino se refirió a la afición del pintor por pintar al natural. En diversos lugares alude a esta manera de crear, *“estudiando por el natural”*⁸. Y concretamente dijo *“que se avía estado encerrado todo aquel tiempo en su casa estudiando por el natural, y que de essa suerte avia adquirido la habilidad; y assi lo oi yo dezir a Pintores en mis primeros años.”*⁹

La experiencia acumulada en pocos años, en torno a 1646, al pintar la serie franciscana, fue clave en su evolución artística. A partir de ese trabajo su obra tiene una evolución muy clara y determinada, con un conjunto de valores y de códigos que me llevan a hablar del *patrón murillesco*. Un patrón que compila elementos de origen técnico e intelectual, algunos obtenidos al pintar del natural. El dibujo, su ini-

6. *Arcadia pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura...* Madrid, Antonio de Sancha, 1789, pág. 38.

7. *Idem*, pág. 39.

8. Antonio Palomino. *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo segundo. Practica de la pintura, en que se trata de el modo de Pintar à el Olio, Temple, y Fresco, con la resolucion de todas las dudas, que en su manipulacion pueden ocurrir*. Madrid, Vda. de Juan Garcia Infançon, 1724, pág. 420.

9. *Idem*.



4. Antonio Palomino. *Portada de El Museo pictórico y escala óptica*, t. I: *Theorica de la pintura...* Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715.

Murillo realiza un inteligente trabajo, al insertar a los jóvenes personajes en espacios apenas limitados por manchas de color más o menos perfiladas a manera de respaldo mural. Le interesó sobre todo crear atmósferas, al modo de lo que ya se intuyó en el caso de otros maestros de la escuela sevillana¹¹. La construcción espacial tiene diversas variantes dentro de esa sutileza expresiva. Por encima de todo el pintor persigue envolver con esa atmósfera al propio espectador. El lienzo de *Los jugadores de dados* es quizás el más explícito y con el que mejor verificar lo dicho. Tres niños protagonizan una historia en la que el escenario es clave para fortalecimiento de la carga dramática de la composición. La arquitectura se construye con un muro de cierre, al fondo, y las gradas del primer plano, articuladoras de la composición, facilitando la disposición del grupo humano en el espacio. Me parece brillante la introducción de un escalón que sirve de apoyo a uno de los niños, el que se sitúa como nexo con el espectador. Es un inteligente escorzo, con el detalle significativo del escarpín roto que deja los dedos al aire. El infante que está de pie también nos agrega a la reunión de jugadores.

gualable técnica, también contribuyó a la definición de este léxico murillesco.

Las descripciones de ambiente en los relatos cotidianos acrecientan los signos de este código murillesco. En este punto cabría ahondar en el que se ha convertido en un tema medular en su producción, con tantas lecturas como especialistas y escuelas lo han abordado. Considero clave para la codificación del patrón artístico la serie de la infancia y la juventud. A la gestualidad acrisolada hay que añadir la viva ambientación, que permite construir escenarios parlantes necesarios para la comprensión de cada una de las pinturas. Estas recreaciones tienen lecturas tan llamativas como la de Arsenio Moreno, que alude a la “santificación” de la pobreza por mano de Murillo¹⁰.

El escenario, como ya esboqué en otro estudio, es clave en este género.

10. Arsenio Moreno Mendoza. “Murillo, la ‘santificación’ de la pobreza”. *Pandora. Revue d'études hispaniques*. 4 (2004), págs. 19-34.

11. Aurora León. *Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana*. Sevilla, Diputación Provincial, 1984.

A proporción

Y con la observación, la formación. Murillo tuvo su propia biblioteca, compuesta –según indica el escribano que levantó acta de la misma– por 33 volúmenes. Y es posible que pudiera sumarse a este lote de libros algunos de los que poseía su hijo, el canónigo Gaspar Esteban. Entre los de éste se consignan los tratados de Pacheco (*Arte de la Pintura*) y de Carducho (*Diálogos*), así como la *Perspectiva* de Marolois; además de los *Anales sevillanos* de Caro, Morgado, Ortiz de Zúñiga, Espinosa de los Monteros y Peraza.



5. *Los niños de la Concha*. Litografía de Vicente Camarón, José de Madrazo. 1829-32, ed. Prado, P00964..

Imagino el tratado de Pacheco muy manoseado, porque le sirvió tanto para consultas técnicas como iconográficas, pero sobre todo para ilustrarse en la definición de los tipos humanos. El viejo maestro dio indicaciones muy precisas sobre los cambios anatómicos con la edad. He ahí: “*Aviendo puesto en primer lugar las dos proporciones de los niños, trataremos en este de la más importante, i más usada de los Artífices, que es del varón de 30 años (i es muy conforme a razon numerarla, pues hasta los 21, crece el ombre en altura, i no passa de allí, porque lo demás ensancha: cómo no doctamente Pedro mexia, en un lugar de Plinio)*”. Una medida en la escala humana que antiguos y modernos llamaron *quín-cupla*. Todo ello de tan acertada aplicación que luego dejaría en evidencia a algunos fracasados intentos de su propia escuela. Así lo testimonian obras de algunos de los más afamados discípulos, como Esteban Márquez de Velasco.

Santidad barroca. Murillo en la renovación del panteón católico

En las primeras páginas de este libro se ha realizado un balance de los procesos de canonización y de todos los pasos seguidos hasta la culminación con la subida del santo o la santa a los altares. En paralelo a la trama canónico-administrativa hay que situar la definición y estructura del imaginario. Desde la *Vera effigies* hasta la construcción de la serie hagiográfica para ilustrar la vida del sujeto canonizado, hay una larga sucesión de imágenes que contribuyen a expandir y sustentar la fama de la santidad.



6. Vincenzio Carducho. *Diálogo de la Pintura*. Francisco Martínez, 1633.

Murillo tomó parte en la configuración de la santidad hispana a partir de experiencias singulares en la “cantera” sevillana. Puede atribuírsele la definición figurativa de algunas de los sujetos postulados, bien que tomando en consideración el criterio de la Iglesia y en alguna medida la opinión de la feligresía. Podríamos decir que fue el constructor de santos locales y el definidor de un patrón personal que en su encuadre general está inspirado en el modelo romano, aunque en su esencia es producto del personal.

Su aporte a la nueva iconografía se produce en un doble plano: de un lado el tratamiento fisionómico, de otro la construcción de una narrativa. Todo ello hábilmente combinado, como veremos a continuación.

En la construcción del santoral hispano

Murillo participó en los cambios artísticos que, más allá de la renovación técnica, persiguieron la relectura de la vida de santos, con la incorporación de nuevas figuras que habrían de contribuir a la fabulación tridentina. No voy a entrar en el detalle, ni a agotar el repertorio del santoral murillesco, pero sí quiero llamar la atención sobre el modo como el artista se prestó a cumplir con la demanda de esa Iglesia renovadora. De entre las numerosas manifestaciones de la sapiencia artística del pintor destaco una de su primera época y otra de madurez: la serie del claustro chico de la Casa Grande de los franciscanos es toda una declaración de intenciones, el signo del nuevo tiempo artístico, y su aporte a la nueva hagiografía cristiana. De entre todos los resortes de convicción utilizados me detengo en algunos que muestran la magnitud del talento del joven Murillo. Y concretamente, considero significativo su exacerbado gusto por la narrativa, su acertada ubicación en el espacio escénico y el uso de un re-

curso brillante para anclar a tierra a los beatíficos personajes que pululan por ese escenario. Esto último merece unas palabras más. El artista, en su magistral manera de entender el arte narrativo, utiliza muy oportunamente el retrato, al que convierte en el justo contrapunto de las figuras en éxtasis o las angélicas presencias, arquetípicas, en claro contraste por el verismo con que trata a los personajes singularizados.

La otra serie destacada es la del Hospital de la Caridad, en la que el relato de santidad gira entorno a la dadivosidad de los santos. Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos o Santo Tomás de Villanueva limosnero, son los ejemplos más estimables. Con la primera Murillo lleva la historia de la santa al momento en que se encuentra con la desvalida juventud, la misma que retrata en su popular serie. Ese *aggiornamento* es una licencia que se toma para establecer la proximidad al espectador. En este punto nos viene a la mente el discurso de Francisco Martínez de Mata, tan vinculado a los franciscanos, que reclamaba la atención sobre la infancia desvalida, en la que se hacía presente Cristo¹².



7. F. Márquez Joya, dib.; W. van der Gouwen, buril. *Retrato del cardenal Agustín Spínola*. En G. de Aranda. *Inmortal memoria del... Señor Don Agustín Spínola*. Sevilla, T. López de Haro, 1683.

Bien es verdad que Murillo fue intérprete de los criterios de la clientela y particularmente de sus ejecutores, como el guardián de la Casa Grande franciscana o Miguel de Mañara, por lo que respecta a la Caridad¹³. Este capítulo de la hagiografía no se puede separar del resto de la producción de la época, que alineó discursos monacales con ciclos catedralicios. Sin embargo, se ha de marcar la separación entre las obras de creación y las de reinterpretación; y si en unas definió los tipos humanos, en otras los rediseñó, siendo igualmente decisiva su aportación.

Del mismo santo limosnero se conoce otra versión que forma parte de la decoración de la recién renovada iglesia de los Capuchinos. Se trata del encar-

12. Bartolomé Yun Casalilla. "Imagen e ideología social en la Europa del siglo XVII: Trabajo y familia en Murillo y Martínez de Mata". En J. Ll. Palos y D. Carrió, eds. *La historia imaginada: Construcciones visuales del pasado en la Época Moderna*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, págs. 235-266.

13. Enrique Valdivieso y Magdalena Illán. *Miguel Mañara. Espiritualidad y Arte en el Barroco Sevillano (1627-1679)*. Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad. 2010.



8. Bartolomé Esteban Murillo. *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*. Sevilla, Hospital de la Caridad, 1672.

go del prelado fray Pedro de Urbina, que además de Arzobispo de Sevilla, fue benefactor de los franciscanos renovados. A Murillo le correspondió hacer el relato de la excelencias del santo valenciano. El magnánimo religioso aparecerá habitualmente de pie, con su oscuro atuendo, austero, manso de gesto y dirigiéndose a alguien que reclama su atención. Ese juego de posturas resaltar la grandeza del personal, tanto como su modestia. Incluso cuando se reviste de la dignidad del prelado, no deja de destellar una humilde actitud.

Con Pedro de Arbués hizo otro ejercicio de caligrafía, en la línea con lo efectuado en otros casos, si bien sólo fue un único episodio, el mismo que circuló en es-

tampas, para la defensa del proceso de santidad, al relatar de una manera cruenta el martirio. El tratamiento del suceso de la muerte del mártir se hace en un equilibrado juego de pasiones: de la maldad de los verdugos a la beatífica actitud del santo. Basta comparar el lienzo del sevillano con el grabado de Matías de Bolonia, en que el santo se revuelve en el alevoso ataque. Murillo pone al santo frente al ángel que lleva la palma martirial, anunciándole el nuevo rumbo de su ser, pues en lugar de morir, transitaría a una nueva vida.

Primeros y ‘verdaderos’ retratos

En la base de esta arquitectura hagiográfica se encuentra el retrato auténtico del sujeto de veneración. Considero la perspicacia de Murillo incidiendo en el proceso de Fernando III, que culminó en positivo, pero también la que demostró en los que se agotaron sin cumplir con su cometido de Fernando de Contreras y Sor Francisca Dorotea. También podríamos valorar por su aporte en la resignificación del icono de Rosa de Santa María, en cuya definición icónica jugó Murillo un papel notable. Aun cuando de todos ellos nos hemos ocupado en sus respectivos capítulos, quiero resaltar

ciertos detalles en la confección del imaginario a cargo de Murillo.

Fernando III y la creación del retrato de santidad

Murillo conoció a fondo la iconografía antigua de Fernando III, más como rey que como santo. En su recorrido por la ciudad, junto con su colega, Francisco López Caro, conoció todas las representaciones que desde la edad media existían en la ciudad. De entre las conclusiones que se pudieron extraer de esta pesquisa, la primera es que Fernando III tenía el halo de santidad desde un tiempo remoto. En 1649 no había otra que reconocer que el rey conquistador se había elevado sobre la realidad histórica para ser venerado. Ciertamente, tal como se le juzgó y se confirmó, ello ocurría desde tiempo inmemorial.



9. Bartolomé Esteban Murillo. *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna*. Sevilla, Museo de Bellas Artes, h. 1678.

Constatada esta circunstancia, toca redefinir la imagen, actualizar y acomodarla a los nuevos tiempos y a las exigencias de culto de la nueva Iglesia tridentina. Veamos lo que la Roma contrarreformista está esperando de este nuevo imaginario.

Dada la fecha de fallecimiento del rey, difícilmente se podría haber salvado algún retrato auténtico. Quedó constancia pintada del aspecto del rey, según interpretación en cierto modo idealizada de artistas de épocas muy posteriores. Siempre representaciones de carácter aulico, sin bisos de veracidad. Distinta es la imagen que se quiso proyectar con el inicio del proceso de canonización. La Iglesia sevillana se jugaba mucho al poner en marcha la causa, más allá del gran coste económico que tuvo que afrontar para mover la maquinaria, pesaba el riesgo de perder este resorte de convicción, máxime en un tiempo de incertidumbres.



10. Bartolomé Esteban Murillo. *Fray Pedro de Urbina*. Sevilla, col. Fundación Cajasol. 1644-1648.

La concreción fisionómica del Rey, susceptible de ser utilizada en la causa, se produjo tras de una concienzuda investigación documental. No había modo de extraer de los restos conservados del cuerpo de venerable indicios evidentes para la reconstrucción del rostro. La solución a esta desinformación en cierto modo se encontró en el archivo catedralicio, desde donde se promovió una investigación a fondo en las fuentes documentales para hallar un rastro útil con el que salvar este vacío. Es interesante este proceder, al soslayar la falta de la adecuada imagen con el aporte documental. Al final, nació la idea mítica del personaje, que debidamente mezclada con recreaciones precedentes, dio pie al bosquejo sobre el que Murillo hizo su obra maestra.

El soporte de la causa lo dio un retrato anónimo que hoy conserva el Ayuntamiento, que se ha atribuido a Ignacio de Ríes, pero que posiblemente haya que retornar a otro creador.

Por qué no Francisco López Caro. No estaría de más pensar en él, cuando el propio Cabildo le había otorgado su confianza para la pesquisa sobre las imágenes del santo repartidas por la ciudad. Evidentemente había sido pintada para servir a la causa, al modo de las tradicionales *Veras effigies* sobre las que se sostienen estos procesos. Tan evidente que de ella se sacó luego la lámina y la estampa que sirvió para la difusión de la venerada imagen.

López Caro era un pintor apreciado en la ciudad, formaba parte de la generación que hizo vieja la de Murillo. Gozaba de la confianza catedralicia, no de otro modo se hizo merecedor del encargo que le unió a Murillo, al que posiblemente él llamó. Estaríamos así frente a una pareja artística que nunca se ha reconocido, y a un artista, López Caro, al que pese al rastro documental y bibliográfico tampoco se le ha valorado con justicia. Relacionado con Pacheco y Velázquez, según parece, con estancia incluso en la Corte, donde pudo coincidir con Murillo¹⁴. Se ha prestado poca

14. Luis Méndez Rodríguez. "Nuevos datos documentales sobre el pintor Francisco López Caro". *Laboratorio de Arte*, 15 (2002), págs. 389-394. Ahonda en la relación de Velázquez con López Caro. Véase asimismo: Enriqueta Harris.

atención a la cercanía de ambos artistas y al hecho de que López Caro coincidió con Murillo en Madrid, justo cuando se ocupaba de decorar la capilla de San Isidro Labrador, en el templo madrileño de San Andrés, al lado de Francisco Rizi, Carreño de Miranda y Alonso del Arco¹⁵.

La recreación histórica que permitió dotar de rostro al rey Fernando III, corrió de cuenta del canónigo archivero, Juan de Loaysa. Le veremos aplicando su talento a la perfección de la imagen de otros sujetos promovidos a la santidad. En la consciencia de que dada la fecha en que el rey santo falleció, era poco menos que imposible obtener un retrato tomado en vida, le tocó tomar parte en la búsqueda de documentación, ocupándose personalmente de la investigación en archivos y cuando fondos documentales puedan dar noticia del Rey y sobre todo de su persona. A la postre se recopiló la información precisa para el recitado de esta elegía figurativa, la que se precisaba para poner las bases del imaginario que se articularía con el proceso de canonización. Se trataba de una recreación con base histórica e inevitablemente en la leyenda como elemento narrativo. Al final se pasaría del retrato fidedigno a la semblanza moral y ética.

Y en esta fase del proceso entra Murillo. El Cabildo le encomendó la concreción de una imagen que ya no iba a servir para impulsar el proceso de canoni-



11. Murillo. *San Pedro de Arbués*. Madrid, col. BBVA. D. 1664.

"The question of Velázquez's assistants". *Velázquez in Seville*, Edimburgo, 1996, págs. 77-78. Por su parte Cherry se centró principalmente en su faceta de pintor de naturalezas: *Still Life and Genre Painting in Spain in the First Half of the Seventeenth Century*. London, 1991; versión española: *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid, 1999, págs. 541-545.

15. Se vincula a los primeros del ciclo de la vida del santo titular, en tanto que a del Arco y Caro les correspondió la serie de la vida de la Virgen.



12. Murillo. *San Fernando*. Sevilla, Catedral. 1671

zación, sino para propalar la fama del nuevo santo al resto del orbe católico. La maestría del artista se pone a prueba entonces. Y construye más que un retrato auténtico un dechado de perfección y belleza. Perfección y armonía de rasgos, con magistral tratamiento en el atuendo y en la gestualidad teatral, concordando con una ambientación que bien pareciera iluminada con las candilejas del teatro: una logradísima fórmula para facilitar la proyección del personaje.

Por el revelador proceso fernandino sabemos del trasiego de imágenes de referencias y cómo la Sacra Congregación de Ritos reclama con vehemencia a los representantes de las instituciones proponentes los cuadros en que se plasman las versiones principales¹⁶.

En la consabida negociación de Roma con Sevilla, el retrato de Fernando III santo pudo haber sido tan importante como los regalos efectuados en forma de productos de consumo, tan del agrado del clero pontificio: cacao o tabaco. No hay indicios conocidos sobre la opinión de los receptores del retrato, aunque todo parece indicar que fue una imagen plenamente aceptada.

Murillo aportó a la construcción del imaginario su retrato, que no se conceptuaba como *vera effigies*, pero sirvió a la causa de ensalzamiento, sobre todo de constatación de una circunstancias que por demás se asumió desde tiempo inmemorial en Sevilla y su área de influencia religiosa: la santidad de Fernando III. Por ese motivo, más allá del primer retrato, de autor anónimo, grabado por Audrán, la propuesta murillesca habría de presentar una imagen familiar, de quien era conocido y cercano a la feligresía. Murillo hizo uso de su código de referencias formales para dar forma a la imagen que, pese a no ser la primera, se convirtió en el símbolo.

Santidad en el monasterio

Tras de San Fernando hay que asignar a Murillo otra joya de esta variante del retrato que se hubo de convertir en el símbolo vindicativo. Nos referimos a Santa Rosa de Lima.

16. F. Quiles. "En los cimientos...", pág. 210.

Desde que se instaló en la collación de San Bartolomé, en una casa frontera al convento de Madre de Dios, trenzó una creciente confianza con la comunidad dominica, hasta el punto de que su hija ingresó en la orden, tomando los votos en el convento de la calle San José. Supuestamente como parte de la dote de la neófita hizo su versión del retrato de la santa en su matrimonio místico. Pero más allá de tratarse de un regalo, fue una obra muy pensada que transcribía claramente el pensamiento del maestro sobre el modo como expresar la perfección humana de la santa. Y para ello hizo un ejercicio de composición muy habilidoso. Desde el espacio elegido para ubicar el episodio místico, hasta el juego lumínico, todo es parte de una cuidada selección. Cabría pensar que para dar verosimilitud al retrato, se basó en un ser real, que pienso pudiera ser hija, que adoptaría en su ingreso el mismo nombre de la santa. La arquitectura que emerge detrás del jardín recuerda a la que envuelve a sus juveniles actores; también la franja de luz amarillenta, que pretende generar la adecuada atmósfera milagrosa de encuentro místico. Se podría decir mucho de la capacidad del artista en codificar los elementos que hablan de la inmarcesible realidad milagrosa y refieren las cualidades especiales de la santa, justo las que le hicieron un ser digno de elevar a los altares. Bastaría comparar con otra versión cuasi contemporánea para ver la altura técnica y expresiva de nuestro artista: he ahí la propuesta de Valdés Leal. Basta comparar la belleza en los personajes representados y la aparente sencillez compositiva así como la fluidez narrativa, con la poco agraciada fisonomía infantil y la complejidad del discurso valdesiano, con enigmas que el iletrado espectador podría no entender, por lo que el mensaje de esta obra quedaría a medio leer.

La Santa Rosa murillesca es una beldad, tanto como para considerar el ella la suma belleza más propia de lo divino que de lo humano. Sin embargo, pese a ese estado de embeleco y arrobamiento de un ser divino, tiene también la cualidad física de una persona reconocible, con identidad propia. Tengo la impresión de que es un retrato y, si no fuera, porque podría parecer un despropósito para una obra que habría de exhibirse en la comunidad donde la hija del artista profesaría, pienso que ella sería la efigiada.

La delicadeza de la mirada de Santa Rosa en su mística conversación forma parte del lenguaje apropiado entre dos seres que se desenvuelven en la esfera celestial. La luz, el color y la gestualidad, todo ello, contribuye de una manera acertadísima a ilustrarnos el suceso.

Murillo, nuevamente crea otorga santidad al retrato. Crea el icono de referencia, tal como hizo con San Fernando.

Pero veamos otro caso aún más llamativo por cuanto forma parte del engranaje del proceso, el retrato de la Venerable Francisca Dorotea.



13. Murillo. *Santa Rosa de Lima*. Madrid, Museo Lázaro Galdiano. H. 1670.



14. Bartolomé Esteban Murillo. *Sor Francisca Dorothea*. Sevilla, Catedral. 1673

El proceso de canonización de la madre fundadora del monasterio de Santa María de los Reyes, de Sevilla, de la reforma dominica, siguió por los mismos derroteros que el de otros casos sevillanos. Nacido en el seno de una institución religiosa local, pero impulsado por el Cabildo eclesiástico, quien tenía medios para ello. Sin embargo, no llegó a término y la causa se perdió entre los legajos de los archivos catedralicio y vaticano.

En el caso de Sor Francisca tenemos diversas versiones de su *Vera effigies*. Las fuentes dan cuenta del ensimismamiento de la monja en su agonía final, de cómo se abrazó al crucifijo y cómo agotaba su vida besando el santo simulacro. Un anónimo sevillano nos muestra a la religiosa en su lecho mortuario y de cuerpo entero. Sin embargo, el retrato que se sitúa en la base del proceso, el que se presenta como verdadero, es el que Murillo hizo, con reinterpretación, según parece, de un original interpuesto, dado que el maestro no llegó a conocer a la retratada. Ahí está nuevamente la destreza de

Murillo para plasmar en un lienzo todo un mensaje cargado de señales. La sequedad del rostro, en que se marcan los pómulos, el color mortecino de la piel, la delicadeza con que sus dedos sostienen el crucifijo, los labios aplicados a un beso apasionado y los ojos con los párpados entrecerrados; todo ello recortándose en una atmósfera cerrada, aunque ciertos brillos permiten dibujar al completo la cabeza de Sor Francisca. En

cierto modo me recuerda el aire místico de Sor Jerónima de la Fuente, de Velázquez, hasta la fecha el mejor retrato de religiosa que, sin ser santa, lo parece.

Las versiones grabadas que sirvieron a la causa, una de Valdés Leal y otra de Cornelio Schut, con estar inspiradas en el original murillesco, se apartan de él en el efecto último de unión mística. A Santa Rosa de Lima la hemos visto de Antequera representada al modo de Sor Francisca, besando el crucifijo. Con ello confirmamos la existencia de un auténtico lexema artístico.



15. Luis de Vargas/Bartolomé Esteban Murillo. *Fernando de Contreras*. 1541/h. 1673.

En el caso de la *Vera effigies* de Fernando de Contreras, tenemos ciertas dudas sobre la autoría de las versiones hoy conservadas. El relato documental atribuye a Luis de Vargas la original y a Murillo una versión. Aun cuando las últimas averiguaciones dan por bueno que corresponde a Vargas el icono original, que guarda la Catedral, y a Murillo la versión conservada por el Ayuntamiento, me permito una duda y un propuesta alternativa¹⁷. Según se indica, Murillo estuvo al tanto del hallazgo de ese retrato auténtico, atribuyéndolo a Vargas. Y es muy posible que él retocara el lienzo, siendo quizás responsable de la leyenda que figura en el mismo. Tengo la impresión, incluso, que pudo haber retocado la pintura. Y pienso que es más murillesco que la copia, aun cuando la restauración de ésta no deja dudas sobre la autoría. En cualquier caso, el toque magistral del artista barroco me lleva a sugerir una idea creativa algo extravagante, pero interesante, que el lienzo catedralicio tiene la doble condición de original de Vargas y copia de Murillo. Toda una novedad al conjugar lo uno y lo otro, representando al sacerdote en su imagen verdadera y rindiendo homenaje al artista renacentista. Evidentemente, sería una novedad en la actividad de Murillo como intérprete en el ámbito de las canonizaciones. Transmisor del verdadero retrato e inventor de la reliquia.

Sin duda, una manifestación más de la inteligencia de Murillo como pintor e intérprete, como inventor y, sobre todo, generador de códigos artísticos.

17. Benito Navarrete, siguiendo a Angulo y Aranda, da por segura esta dual autoría. Así lo refiere en la ficha que redactó para el Catálogo de la Exposición que él mismo diseñó como comisario: *Murillo y su estela en Sevilla*. Sevilla, ICAS, 2017, págs. 162-165.

En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III rey y santo

*“¿Qué es Sevilla? ¿qué su Iglesia? ¿qué no se adeuda á San Fernando? Sobre los cimientos que abrió su espada, se levantó la máquina de la opulencia que goza.”*¹ En efecto, mucho deben Sevilla y su Iglesia a Fernando III. No creo preciso insistir en ello y más cuando aún resuenan los ecos del congreso celebrado en el otoño de 1998 y dedicado al rey y su tiempo. En este encuentro lógicamente se ha pasado por alto un hecho crucial que trascendió a sus hazañas militares y tuvo importantes efectos en la definición de la Sevilla barroca: me refiero al *tránsito* a los altares. Desde que el cabildo de la Catedral de Sevilla diera los primeros pasos para conseguir la beatificación y canonización de Fernando III hasta que el cuerpo del nuevo santo fuera instalado en el relicario de su capilla, transcurrió un siglo (1629-1729), un larguísimo periodo en el que se sucedieron las dinastías, los cuerpos capitulares y, sobre todo, los artistas. La relación de los pintores, escultores y arquitectos que se implicaron en el proceso es larga y sobre todo plena de nombres ilustres. Puede decirse que la mayor parte de los grandes artistas sevillanos de la segunda mitad del siglo XVII y primera mitad del XVIII tomaron parte, de un modo u otro, en el montaje escénico de la causa.

Fernando III, santo por tradición

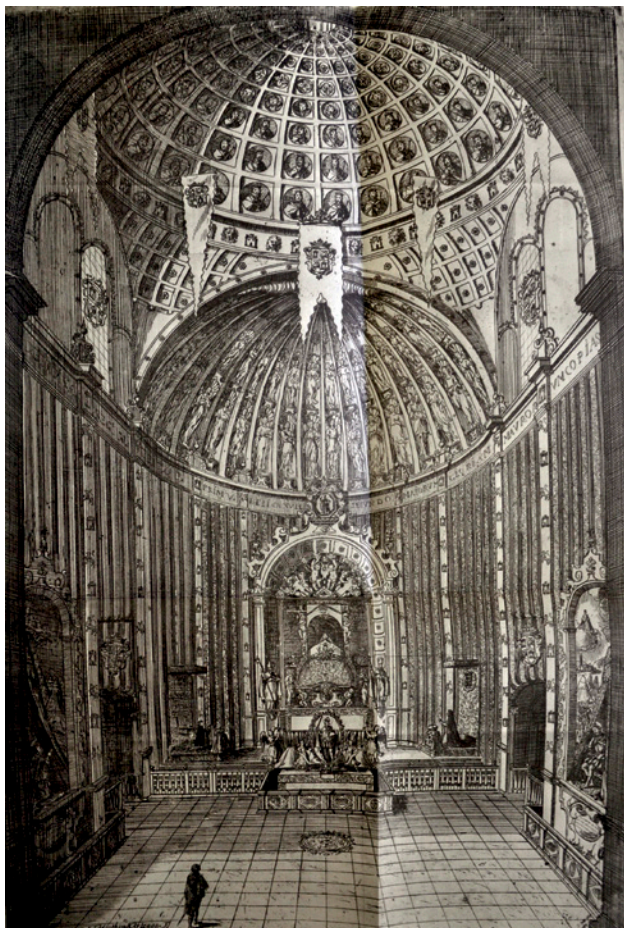
El 30 de mayo de 1252 moría Fernando III, siendo enterrado en la Catedral de Sevilla dos días más tarde. A partir de entonces su sepulcro, situado en la capilla de la Virgen de los Reyes, sería venerado por los cristianos de las tierras tomadas a los infieles². Sólo con su nombre se conjurarían los terrores provocados por la amenazante figura del Islam. Esta fuerza espiritual convino a una Iglesia que hizo lo posible por ensalzar la estimulante figura del *soldado cristiano*. Al poco de la muerte del rey, el pontífice concedería indulgencias a los que visitaran su tumba, al advertir los beneficios que reportaría al reforzamiento de la espiritualidad cristiana semejante lugar de pe-

1. Diego Ortiz de Zúñiga. *f Annales eclesiásticos y seculares de la Muy Nobles y muy leal Ciudad de Seuilla*. Sevilla, 1795-1796, reed. 1998, t. V, lib. XVIII, pág. 236.

2. A este respecto consúltese la apretada y excelente síntesis de Adelaida Cintas del Bot: *Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla*. Sevilla, 1991.

regreinación. A este beneficio se sumaron otros otorgados por diversos papas, que acabaron creándole el halo de santidad. Sixto V reconoció expresamente —en 1590— que el Fernando III mereció ser llamado santo³. Al compás de este creciente apoyo pontificio se fue forjando la imagen del Rey Santo, que mostraba su condición con *“el resplandor alrededor de la cabeza como se da en Roma a solos los Beatificados, y [la] diadema como a los canonizados”*⁴.

Ese tributo a quien se le debía la existencia de la ciudad cristiana tenía que cristalizar en el reconocimiento expreso del Pontificado. Con esta necesidad arrancó a fines de los años veinte del siglo XVII un largo proceso que fue orquestado por el cabildo catedralicio, con una inteligente campaña que en Roma conducirían sus embajadores, finos agentes que hicieron de la diplomacia un arte.



1. Matías de Arteaga, inv./esc. *Capilla Real*. Lámina de F. de la Torre Farfán: *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*. Sevilla, 1671. Madrid, BNE, Bib. Digital Hispánica, 2/65329.

En los años cuarenta del siglo XVII, con el proceso en marcha, se produjo una requisita de imágenes de Fernando III por toda la ciudad, para testimoniar la arraigada tradición de esta iconografía del Santo Rey⁵. En virtud de las letras remisoriales y compulsorias despachadas por la Sagrada Congregación de Ritos, en Roma, el cabildo de la Catedral nombró, el día 13 de enero de 1649, a Francisco López Caro y a Bartolomé Esteban Murillo, para asesorar técnicamente a los censores

3. Cintas del Bot, Adelaida: *Iconografía...*, op. cit., págs. 24-25.

4. A[rchivo de la] C[atedral de] S[evilla]. Sec. VIII. Serie Varios. Legajo 33 (3). 1671-1678. Fol. 246r.

5. Demostrando que esta imagen de Fernando III con la aureola de santidad se representaba en la ciudad desde tiempo inmemorial. Cumplía por tanto con la excepción que Urbano VIII había decretado para la imagen de los que aún no estuvieran canonizados. Cfr. Cintas del Bot, A. *Iconografía...*, op. cit. págs. 43-44.



2. Bartolomé Esteban Murillo. *San Fernando*. Madrid, Museo Nacional del Prado (antigua Colección Real). H. 1672.

Congregacion de Ritos= Al EMmo. y Rmo. Carl. D. Augn. Spinola Arpo. de Seuia. o su Vic^o Gl. y a otros Juezes. Por el Illmo. Cauildo de la sta. Ygla. Metroppna. de Seu^a.

7. De la que algunos testigos "dixeron y declararon que aquella lamina y otra que tenia el Cauildo de la ssta. yglessia y otras que tenian algunas personas con ciertos libros y estampas empapel de dho. Rey con resplandores de sancto ympresas y pintadas en Roma se auian Remitido de la dha. ciud. de Roma, a el sr. don franco. de monsalue el biex^o [?] siendo dean y canonigo de esta dha. Sancta yglessia y capellan mayor de la dha. capilla de los Reyes". ACS. VIII. Varios. 31 (1). 1642-1652. "Processo y autos...". fol. 61v. Cfr. Cintas del Bot, A. *Iconografía...*, op. cit., págs. 78-79.
8. Sin salir de la Capilla Real, vieron un tabernáculo muy antiguo en el que había una imagen del rey "puesto de rodillas las manos altas y puestas juntas a el cielo y puestos los ojos en vna pintura pequeña de dios padre que esta en un trono de luz". En el trascoro vieron el episodio en el que Axataf entrega las llaves de la ciudad a su nuevo propietario, un cuadro que todavía se conserva *in situ* y está atribuido a Francisco Pacheco. A continuación tomaron nota de la decoración de la caja del órgano pequeño, donde estaban representados los santos Leandro, Isidoro, Florencio, Florentina, Hermenegildo y Fernando. Este último aparece con un "ángel que viene del cielo con vna corona en las manos para ponerse en la cabeza", con las letras: "Rex ferdinandus / Hic a mauris interceptam sua per virtute adq religione christo restituit". Se trataba de una obra de cuya ejecución no se guardaba memoria por su antigüedad. Idem. Fols. 63r-64r.
9. La visita tuvo lugar el 28 de enero de 1651. La serie se hallaba en la sala de la media naranja (Salón de Embajadores) y estaba compuesta por 57 cuadros, que empezaba con "Quindavinto" [¿Chindavinto?] y concluía con Felipe

catedralicios que formaban la comitiva encargada de recoger todo retazo de imaginaria fernandina⁶.

El largo periplo que duró tres años, lo comenzaron en la Capilla Real, donde se hallaban el 18 de enero de 1649. En ella estudiaron la lámina de cobre venida de Roma con la efigie del santo⁷. En el mismo día recorrieron todo el edificio para tomar nota de otros testimonios similares⁸.

Tras un lapso de dos años siguieron las visitas, empezando por el Alcázar, donde había una galería de retratos reales⁹. En el mismo día vieron la Puerta

6. ACS. VIII. Varios. 31 (1). 1642-1652. "Processo y autos que se hazen en virtud de Letras, Remissoriales y Compulsoriales, para la Beatificación Y Canonización dl. Sieruo de Dios Don Fernando llamado el Sancto Rey de Castilla, y Leon terçero deste Nombre= Remitidas Por la Sacra

de Jerez¹⁰, el convento de San Diego, de franciscanos descalzos¹¹, la Puerta de la Carne¹² y la iglesia de Santa María la Blanca¹³.

El 11 de febrero de 1651 acudieron a la Cartuja donde se recrearon en la contemplación de la decoración de la capilla, que “*está en forma de vna yglesia con su arco toral y rexa que diuide la capilla mayor della y en el altar mayor de dha capilla esta vna ymagen de bulto de nuestra señora y adornado el dho altar y capilla de muchos sanctos vnos pintados en la misma pared y otros en lienço; la qual capilla tiene por techo vna cupula o media naranja en la qual estan pintados en la misma pared ocho sanctos cada vno con su atributo de martirio, palma o señal por donde se conosen sus nombre y q.*

sanctos son y parece que ensima del mismo altar de nuestra señora esta s. hermengildo Rey y a su lado derecho s. Ysidoro arçobispo de sevilla y mas a delante en el mismo lado el dho sancto Rey D. fernando con vna espada desnuda en la mano derecha y en la siniestra vn globo con las armas de Castilla y Leon q. son las señales e insignias con q siempre se a pintado y pinta y con su diadema y resplandor de sancto como todos los demas q. estan en el dho. sitio. Y mas adelante sancta Justa martir de sevilla y luego a el lado ysqvierdo San leandro martir, san florençio y sancta Rufina martires y en el pie de la media naranja q. coresponde a san hemenegildo Rey esta san laureano martir todo con diademas de sanctos



3. Anónimo. San Fernando entre dos maceros. Sevilla, convento de San Clemente. S. XVI.

IV. Fernando III se encontraba en el puesto 41. Hoy en día acaba con Felipe II. Idem. Fol. 69r.

10. Por la que entró el rey tras tomar la ciudad. En ella se encontraba el escudo de la ciudad, con san Fernando flanqueado por los santos Leandro e Isidoro y el anagrama “S. P. Q. H.” (Senatus Populusque Hispalensis), todo ello coronado por una frase: “Hercules me edificó, Julio César me cercó de muros y torres altas, un rey sancto me ganó con Garçi Pérez de Vargas”. Idem. fols. 70r-v.

11. Para ver las dos versiones del escudo de armas de la ciudad, con San Fernando entre los santos Isidoro y Leandro, uno en la fachada y otro en el arco toral de la iglesia. En la media naranja del mismo recinto también aparecía formando parte de una serie de santos. Idem. Fol. 71r.

12. Donde existía una inscripción que recordaba al rey conquistador: “Condidit Alcides renouauit Iulius Urbem, Restituit christo ferdinandus tertius heres” Se trata la misma inscripción que en parte está reproducida en el frontispicio del libro de Torre Farfán. Idem.

13. Vieron cuatro pinturas muy antiguas en el altar del Santísimo Sacramento, colateral del mayor, con representaciones de santa Ana y la Virgen, san Pedro, san Pablo y san Fernando. Idem. Fol. 72r.

en cuerpos enteros y sus Ynsignias como enforma de gloria, y el dho señor arçobispo mando a los dhos. pintores mirasen con atencion las dhas. pinturas y la de dhos. sstos. Rey fernando y conforme a su leal saber y entender y encargo de sus conçiencias declarasen libremente lo q. sentian y sabian en raçon de la antigüedad de aquellas pinturas. Y abiendo los dhos. pintores mirado y discurrido atentamente, dixo el mas antiguo de los q. es franco lopez que tiene cingta y dos años de edad que aquellas pinturas abia que estauan hechas mas de setenta años a su leal saber y entender por que teniendo el dho. franco lopez Diez años conoçio a Basco pereira cuiu mano evidentemente eran aquellas pinturas las quales eran de lo mejor que pintaba el dho Basco pereira en su moçedad porque despues como es publico y notorio entre todos los del arte pintaba el dho. Basco pereira siendo viejo mui diferentemente y el dho françisco lopez conoçio a el dho. Basco pereira siendo ya mui biejo y q. las dhas pinturas son paresidas a otras que estan en la torre de la Yglesia mayor q. son de mano de luis de Vargas pintor famoso cuiu diçipulo fue el dho Bazco pereira y el dho. Barme. murillo segundo pintor convino y confirmo en lo mismo que abia dho. el mismo fraco lopez, y dixo que aquellas pinturas nunca se auian renobado porque el dho. Basco pereira pintaba exselentemente en aquel genero. Y en la misma media naranja ensima de las mismas pinturas esta vna forma de çielo con muchoas angeles con ramos guirnaldas palmas y flores q. paresen vienen a coronar lo dhos. sanctos”¹⁴.

Prosiguieron con el monasterio de San Clemente donde estaba el lienzo de *San Fernando entre los maceros*¹⁵. Y una semana más tarde, el 18 de febrero, pasaron a la Alhóndiga para ver nuevas representaciones¹⁶, así como en el convento de la Paz, de la orden de San Juan de Dios¹⁷.

14. “...Y estando presentes muchos religiosos del dho combento y entre ellos el padre don fray Antonio Brabo q declaro tener quarenta y seis años de auito. Y el Pe D. Raphael çiurana vicario q declaro tener mas de treinta años de auito. Y el Pe D. Baltasar de montalbo procurador q declaro tener mas de quarenta años de auito, digeron y declararon q en todo el tiempo de su religion siempre abian visto y conosido aquellas pinturas de los dhos sanctos de modo y forma que oy estan sin q se hubiesen Renouado ni tocado a ellas.” Idem. Fols. 126v-127r.

15. De la que los pintores “digeron y declararon q. era pintura de mas de çien años porq. aquel genero de pintar traça y ropage de godos y postura de cabello era antiquisima porq. la dha. pintura de dho. sancto Rey fernando esta con trage y vestidura de los godos sentado en vna silla y con diadema como ssto. y a sus lados dos maçeros q. en castilla llaman Reyes de armas y digeron los dhos pintores que aquel modo de pintar a el sancto Rey Don fernando sentado en silla y con aql. trage y vestidura con espada en la mano derecha y el globo de las armas de castilla y de leon en la mano ysquierda es tan antiguo q. los presentes no se pueden acordar si no es los que profesaren el arte de pintor que por notiçias de sus antepasados podran deçir de la forma de esta pintura. Y fundanse tambien los dhos pintores en que la dha pintura es antiquisima porq. diçen q. desde que se yntroduxo el pintar por armas de la Çiudad de sevilla a el dho ssto Rey D. fernando siempre le an pintado despues aca poniendo a sus lados los dos sanctos San leandro y san Ysidoro, y antes en el tiempo antiguo le pintaban con los dos Reyes de armas a los dos lados porq. no se abia yntroduçido el pintarle con los dhos dos sanctos leandro y ysidoro. Y aunq. los perfiles de oro del vestido y Ropage del dho. ssto Rey pareçe q. sean renouado con todo eso se conoçe evidentemente q. la pintura estan antigua como tienen referido”. Idem. Fols. 127v-128r. Aún se encuentra en la sala capitular del convento. Cfr. Cintas del Bot, A. *Iconografía...*, op. cit., pàg. 75, lám. 4; Teodoro Falcón. *Fernando III rey de Sevilla*. Sevilla, 1994.

16. San Fernando aparecía en el mural que coronaba la fachada del edificio, que para los pintores pudo ser pintada en 1506, la fecha consignada al pie del mismo. En el juzgado de esta misma institución volvía a haber un testimonio de la efiege del santo (“con bestidura de Reies godos”) con los santos obispos, “pinturas tan antiguas q. no se podian conoser del tiempo q. se auian pintado pero q. sin duda paresian aberse hecho y pintado quando se yba labrando la dha. Alhondiga por q. aquella pintura que llaman a el fresco es forçoso q. se haia pintado a el tiempo q. se ba enluçiendo la misma pared y q. les pareçe ser de grande antigüedad. Y en el mismo sitio estan las paredes adornadas con çierta colgadura de corambre q. llaman Guadamasiles q. tambien son muy antiguos en los quales ayvnos huecos o baçios quadrados q. pareçio aberse quitado dellos la tarxa o parte q. señala el dho. baçio.” Idem. Fols. 131-132.

17. En el retablo de san Andrés, situado a la izquierda de la entrada de su iglesia, había una escultura y un lienzo

Para el final quedó el conjunto de la plaza de San Francisco, formado por el convento y las Casas Capitulares. En el edificio religioso la comitiva fue recibida por el padre guardián, fray Juan de Quirós –al que bien conocía Murillo¹⁸–. En la Casa Capitular darían por concluido el recuento de imágenes¹⁹.

Con esta recopilación no se agotaba el repertorio de la iconografía fernandina. Como algo más tarde –a partir de 1652– pondrán de manifiesto los testigos llamados para intervenir en el proceso de canonización, la imagen de San Fernando ya no era patrimonio exclusivo de la ciudad de Sevilla. De gran parte de ellos era conocida la estampa grabada en Roma. Algunos como el clérigo don Juan de Torres Villavicencio y Alarcón (*“uno de los hombres mas curiosos en letras humanas y q. tuvo una de las librerías de mas consideración y de mayor abundancia de libros asi manuscriptos como impresos”*²⁰) pudieron verlas en la misma ciudad italiana, además de otras pinturas alusivas²¹.

del santo, así como otras pinturas de San Pedro, Santa Catalina, San Pablo y San Fernando. Los pintores leyeron la fecha de 1614, que databa la constitución de una memoria situada en dicho altar y por ende la ejecución de los cuadros. Idem. Fols. 133r-v.

18. Allí contemplaron –el 11 de marzo de 1651, el estandarte de damasco carmesí que se guardaba en la capilla de la Virgen de los Reyes, con un escudo bordado de oro y seda de igual antigüedad con la efigie de san Fernando, perteneciente a la antiquísima cofradía de la Virgen de los Reyes y san Fernando, lo mismo que otro estandarte con damasco nuevo al que había pegado una tarja redonda bordada con la imagen del mismo santo. En la segunda capilla colateral del lado de la epístola había un retablo de talla con la Santísima Trinidad hacia la que dirigía su mirada un grupo de santos, en el que se encontraba a san Fernando. Idem. Fols. 140v-141r.

19. Inspeccionaron –el 25 de mayo– la sala baja, lugar donde se reunían los Regidores y Caballeros Veinticuatro en verano, en cuya bóveda estaba representado San Fernando al lado de otros reyes españoles, todos tallados en la piedra y *“con perfiles de oro y açul”*. También fue localizado en una de las cuatro tarjas de los muros, esta vez sedente y acompañado de san Isidoro y san Leandro. En la sala alta o de invierno había *“vna tabla redonda o mesa en la qual parese q. escriben los escribano del dho. cabildo los autos y decretos dél. La qual mesa parese ser antiquissima de vna tabla q. suele llamarse targea, en la qual esta esculpida o labrada la ymagen o figura de dho. Sancto Rey D. fernando en medio de los dos santos Ysidoro y Leandro todos tres con sus diademas de santos y al pie de cada vno ay tres retulos o subcripciones q. dígen asi: Sanctus Ysidorus, Sanctus ferdinandus, Sanctus Leander. Y la dha mesa o tabla tiene vna yncricpion q dize: Concilii, nobilisime siuitatis hispalens.”* En los muros de nuevo el escudo de la ciudad con el rey y los santos cotitulares. Para completar la recopilación vieron algunas representaciones impresas. En las Ordenanzas de la ciudad figuraba el santo en una estampa muy antigua. No pudieron contemplar, en cambio, otro libro, en cuarto, de cubiertas con cantoneras y chapa de plata en *“q. estan en medio de las dos cubiertas estaua esculpida y grauada la figura o retrato de dho. Rey fernando llamado el ssto. con diadema y resplandor como los demas sanctos”*, porque el archivista no pudo localizarlo. Idem. Fols. 153r-154v.

20. Es el comentario de fr. Diego de san Pedro Arias, uno de los testigos en la causa. Idem. Fol. 281r-v.

21. *“Por aver este ttº. visto en Roma muchas estampas y pinturas de dho. siervo de dios con este titulo Ferdinandus tertius Rex Castellae cognomento sanctus lo qual vido este ttº. el año pasado de mil y seissos. y veynte y seis estando en dha. Ciudad de Roma”*. Añadió *“q. en el ducado de Babiera en la Ciudad de Monacho Metropoly de aquel estado en algunos lugares pios esta la ymagen de dho. siervo de dios Rey d. Fernando pintada con esplendores de sto. y en particular en la Yglesia Cathedral de la ciudad de Monacho ay altar particular dedicado a dho. siervo de Dios Rey D. fernando y este ttº. lo vido el año de seissos y treynta y quatro estando militando con el infante Cardenal de España y dudando si seria cierto o no lo que le dezian algunos soldados españoles de que fuese el dho. altar de dho. siervo de dios Rey d. ferdo le advirtieron leyese este ttº. el titulo q. tenia la ymagen de dho siervo de dios sobre la silla en q. esta sentado y decia assi Sanctus Ferdinandus tertius Rex Castellae”* (Idem. Fols. 227v y 228r). A la cuestión nº 24 diría: *“este ttº a visto unas litánias impresas en Monacho mas ha de quarenta años y entre los stos. q en ellas se contenias dezia Sancte Ferdinande Castellae Rex ora pro nobis y tenia numero de terzro deste nombre q es el mismo de que se haze esta informazion y este testigo vido en la dha ciudad de Monacho y en otras partes de Alemania lo mismo de impresion mas moderna...”* Id. Fol. 228v.



4. Arnold van Westerhout. Fernando III, Rey de Castilla. Grab. calcográfico, 1675-1725. BNE, Bib. Digital Hispánica, INVENT/22528. Inscripción: "Vera effigies Diui FERDINANDI tertij Hispaniar. Regis ob hæroicas animi uirtutes in Cælestiu Alborelati. S. Ecclesiæ Hispalensis aliarumq. Cathedraliu. muni ficientissimi fundatoris. amurorum Debellatoris accerrimi qui obijt anno salutis 1252. die 30 maij eiusque corpus post tot sæcula integrum uisitur in cª ecclesia Patriarchali Hispalensis"

Yglesia de dho. pueblo avia un altar muy adornado y muy curioso aun mejor que qualquier de los de las dhas. tres Cathedralis" con dicha imagen a la que tenían gran devoción²³.

De entre las respuestas al interrogatorio efectuado durante los años cincuenta me detengo en las de Pedro de Campolargo, por tratarse de un interesante pintor al que la historia local no le ha hecho mucha justicia²⁴. Su intervención está fechada el 6 de marzo de 1652²⁵. A la pregunta 25 adujo que "de treynta años a esta pte. este ttº.

Juan de la Fuente Almonte, Regidor Veinticuatro, fue más allá en sus precisiones sobre la divulgación del símbolo, al manifestar que lo había visto en el reino del Perú²².

Todavía dentro del mismo año 1652 seguiría el interrogatorio, donde se vertieron opiniones tan explícitas como la del misionero franciscano fray Juan de Bergara, quien "vio en tres Yglesias Cathedralis q. son en la Provinzia y obispado de tucuman en la Ciudad de Santiago del estero y en el Rio de la Plata en la Ciudad de buenos ayres q. llaman la trinidad q. es obispado del Rio de la plata, y en la ciudad de la Asumpcion cabeza del obispado y provinzijs del Paraguay tres altares cada uno en una de las dhas. Yglesias Cathedralis pintados en unos quadros muy dorados y de primor las ymagenes de dho. siervo de dios rey d. ferdo terzero deste nombre de Castilla y Leon con diadema y esplendores de santo y los dhos. tres altares estaban dedicados solamte a dho. siervo de dios... Y asimesmo este ttº. visitando la provincia del paraguay vio en el pueblo de Jucti q. es de Indios y tendra ochocientos vezos o familias q. esta a cargo su doctrina y enseñansa de la religion de S. Fraco q. en la

22. "Aviendo pasado este ttº. a las Yndias occidentales en lo mas remoto dellas en el Reyno del Peru q. avra mas de seis mil leguas distantes desta dha. Ciudad de Seuilla siempre q. en aquel Reyno se nombraba el dho. siervo Rey d. ferdo. se dezia con estas palabras el sto. Rey d. fernando y lo mismo oyo en el viaje de yda y buelta". Idem. Fol. 234r.

23. Idem. Fols. 350v-351r.

24. Idem. Fols. 305v-310v.

25. No fue especialmente elocuente sobre San Fernando, pero sí aportó algunos datos que contribuyen al conocimiento de su personalidad. Ante todo es muy explícito el hecho de que fuera el único artista llamado a participar en este acto por el cabildo, posiblemente por su papel en la difusión de la imagen del santo. Era natural de Ambe-

y su Pe. en la dha. ciudad de Amberes an impresso y estanpado en vitelas y papel fino mucho num.^o de estampas con la Ymagen de dho. siervo de Dios Rey d. ferd. terzero deste nombre de Castilla y Leon en unas puesto sobre un cavallo y en otras en pie y todas con esplendores, corona, e insignia de sto. y letrero q dize Sancto Rey Don Fernando y esto porq. se hazia assi antes en Roma y en Italia, Alemania, y Seuilla y otras partes donde se esculpen y han esculpido estampas e ymagenes, y las han remitido a toda la christiandad donde a el presente estan y le pareze a este tt.^o q. el y el dho. su Padre avran en la dha forma impresso mas de treynta mil estampas e ymagenes de dho siervo de dios Rey d. ferd y lo mismo ha hecho este tt.^o en esta Ciud. de Seuilla desde q. esta en ella”²⁶.

Con los testigos consultados a partir de 1664 se vuelve sobre el mismo tema. Algunos de ellos aportan nuevas noticias. Así don José Maldonado de Saavedra recordaba varias esculturas y azulejos, pero sobre todo la lámina abierta en Roma²⁷. Rememora que “por ella y a su imitacion se trajo a esta ciudad vn quadro pintado en Roma que oy esta colocado en el altar de las once mil Virgenes que esta en la iglesia de la casa profesa de la Compañia de Jesus”²⁸.

En definitiva, la imagen de Fernando III como rey y santo estaba acrisolada en Sevilla, desde donde se había difundido al resto de los territorios hispanos y a la

res, donde nació en torno a 1609, del matrimonio de Pedro de Campolargo y de Margarita Giacobi. Se encuentra en Sevilla desde 1637 (“vez^a desta ciudad de Seuilla de quinze años a esta parte”). Asimismo reconoció que era pintor e impresor de estampas. Datos aportados a la segunda pregunta del interrogatorio, donde reconoce tener 43 años. Idem. Fol. 306r.

26. Idem. Fol. 309r.

27. Entre otras, una escultura del santo situada en un nicho pequeño situado en el lado del Evangelio, sobre el Sagrario del altar mayor de la Catedral; se correspondía con un san Antonio de Padua del otro lado. Reciente incorporación a la iconografía catedralicia es la imagen tallada, de tamaño natural, colocada en el segundo cuerpo del retablo de la “capilla nueva” dedicada a San Isidoro. También sobre la puerta del Sagrario nuevo hay otra representación. En este mismo templo había un busto del santo que hacía pareja con otro de san Hermenegildo, igual de antiguo, y que se colocaba en el altar mayor en las festividades. Semejante era otro que poseía la Casa Profesa. Siguiendo con las imágenes de bulto el testigo recuerda la que se halla bajo el coro de la iglesia del convento de san Francisco, en altar propio. En San Clemente había una imagen formando pareja con un San Hermenegildo en el lado izquierdo del altar mayor. No se detiene mucho en las efigies que forman parte de los blasones sevillanos, repartidas por todos los edificios públicos, a lo sumo desgrana los nombres de los edificios: el cabildo secular, la aduana y las puertas de la ciudad (de Jerez y del Sol). En algunos de ellos estaban pintadas al óleo y fresco y en otros en azulejos. Entre los azulejos más antiguos hay que mencionar el de la Pescadería, junto al Postigo del Aceite. En la cuadra del cabildo estaba a caballo y armado, pintado al óleo (ACS. VIII. 32 (2). 970v). “Trae esta pintura Don Alonso Cartagena obispo de Burgos en su Anacephalogosis de los Reyes de España en el cap. 83 donde dize. Depingitur Fernandus armatus in equio prope ciuitatem seuilliam quoadam Arabe dant illi laues, quia ciuitas illa per longam et obstrictam obsidionem ab eo afflictam in deditone eius deuenit”; y está inserta en la biografía del santo escrita por Alejandro de Mausonis impreso en 1638, escrito por Alejandro Mausonis sobre la vida del santo; añade que “la dha. estampa la a visto suelta en esta ciudad en poder de muchas personas, y segun escribe Hipolito de Vergara en su libro impreso en Osuna año de 1629 en el discurso 3 dize que la santidad de nro. santo Padre Vrbano octauo mando se pintase y esculpiese la imagen de nuestro santo Rey asi en pintura como en otra qualquier manera con Diadema y resplandores de santo.” Idem. Fol. 971r.

28. No queda en esto su relación, pues también señala que hay imágenes del santo en casas particulares de Cádiz, Jerez, Sanlúcar y otros lugares, y tiene conocimiento de que la pintura con este tema fue exportada a América (“Y assimesmo a visto que de esta ciudad se lleban muchos lienços de pintura de la Imagen del santo Rey Don Fernando a las Indias y Islas occidentales que en los galeones y flotas que van cada año desta ciudad las lleban los mercaderes por la demanda que dellas ay en aquellas partes donde es tan antigua la deuocion” Por cuanto, como escribe Antonio de Herrera (*Historia de las Indias*, década, 1.486, cap. 15), Colón se encomendaba al santo para la conquista. Idem, r-vto.

Europa cristiana. De entre todas los hitos iconográficos sobre los que no me detengo porque ya han sido estudiados²⁹, merece ser resaltado, aparte de la interesante estampa de Claude Audran, el cobre de la Catedral que ha de considerarse de taller romano, y el desaparecido cuadro de altar de las Once Mil Vírgenes de la Casa Profesa de los jesuitas.

También vale la pena extraer algunos de los comentarios aportados por López Caro y Murillo durante los años que registraron la iconografía fernandina. Importante es la noticia que da el más anciano de los pintores, al referir que conoció con diez años a Vasco Pereira y que no duda en adjudicarle los murales de la cabecera de la iglesia de la Cartuja, pintados antes de 1580, en la etapa de *mocedad*. Añade que son evidentes las semejanzas estilísticas con las pinturas de la Giralda, por pertenecer a su maestro Luis de Vargas. No hay duda de la autoría de Vargas sobre los citados murales, pero se desconocía esta relación profesional, que arroja nueva luz sobre el incierto periodo de formación de Pereira³⁰.

Queda por último significar la presencia de López Caro y de Murillo en este trascendental trabajo. Don Francisco Ortiz de Navarrete, Teniente de Asistente de la ciudad, expresaría -el 13 de enero de 1649- el sentido de la elección de estos pintores de este modo: "*Zertifico y hago fee que franco Lopez y Barme. esteuan murillo pintores desta dha Ciudad y vezes. della son de los de mayor aprouaçion en su Arte de pintura y de mayor opinion y fama y a sus parezeres y tasaciones siempre se a dado y Da entera fee y credito...*"³¹

De López Caro se ha hecho poco eco nuestra historiografía. Los pocos datos que se tienen de él son apenas testimoniales. Se le ha vinculado personal y artísticamente con Velázquez, y, aunque no hay referentes materiales para concretar este hecho, es indudable que se trató de un pintor estimado e influyente en la época³². Basta para acreditarlo este llamamiento del Cabildo Catedralicio, posiblemente la institución sevillana más exigente en materia artística.

En el caso de Murillo hay suficientes referencias para comprender lo atinado del nombramiento. Por entonces gozaba de un enorme prestigio entre sus conciudadanos. Ya había pintado la serie franciscana que le catapultó incluso entre las capas más populares de la sociedad sevillana. Con apenas treinta años Murillo sorprendió al público con dichas pinturas y lo conmovió con las representaciones de la Virgen

29. Entre otros por Adelaida Cintas del Bot (cap. IV, 3, págs. 45-50) y Teodoro Falcón (*Fernando III...*, op. cit.).

30. Aunque portugués de nacimiento, se trata de un pintor plenamente formado en Sevilla. Cfr. Juan Miguel Serrera. "Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI". *Archivo Hispalense*, 213 (1987), págs. 197-239.

31. "...Y para q dello conste de Pedimto. del sor. Lizdo. Don Matheo Coello Razonero de la sta. Igllesia de Seui⁸ Procurador en la caussa de la Beatificazon. y Canonizazion del Sancto Rey D. Fernando Di la presste. en Seuilla en treze Dias del mes de henero de mil y ses. y quarentta y nueve años". Idem. Fol. 57.

32. VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla, 1986, pág. 194.

y las descripciones de los ambientes urbanos³³. Sin embargo, puede que no fuera el artista más indicado para hacer un trabajo que requería una experiencia que todavía no tenía. En su nombramiento debió pesar, en última instancia, la decisión de don Juan Federigui, Arcediano de Carmona, que conocía muy bien el arte del pintor al que había confiado su propio retrato. Aunque posiblemente a Federigui se le anticipó –en el descubrimiento del artista– el propio arzobispo Agustín de Spínola, que también conocía su obra e igualmente se había puesto en sus manos para ser retratado en la serie franciscana pintada en torno a 1646³⁴. Este prelado tenía una gran cultura artística adquirida al lado de su padre, el Marqués de Leganés, uno de los más insignes coleccionistas de arte de la Corte española³⁵. Como entendido en la pintura europea de su época reconoció la calidad de este emergente artista.

Con este primer encargo del Cabildo Murillo tuvo la oportunidad de documentarse sobre la iconografía de San Fernando, y entrar en contacto muy directo con el montaje del proceso de beatificación y canonización del rey. Pero comoquiera que las distintas versiones del santo pintadas por Murillo fueron efectuadas años más tarde y en otras circunstancias, no estuvieron sometidas a la presión del evento. En todo caso en la ejecución del tondo de la Sala Capitular de la Catedral pudo verse supeditado a algunos de estos precedentes. No así el de la canonización, en cuya elaboración el maestro tuvo la oportunidad de crear un nuevo tipo iconográfico, la de Fernando III como santo y rey a la vez, en actitud beatífica³⁶. Sin duda el último hito en la iconografía fernandina, el modelo más repetido durante décadas.

Imágenes que avivan la devoción

Evidentemente Fernando III tenía una imagen consolidada y bien conocida por los sevillanos y por el resto de la cristiandad, como parece desprenderse de estas noticias. Pero ello no bastaba para beneficiar la causa de la canonización, había que saberla utilizar allí donde se iba a resolver: Roma. Allí tenía el Cabildo sevillano su representante, a quien le correspondía proclamar las excelencias del rey Fernando, don Bernardo del Toro, que tenía la consigna de convencer a la Corte Pontificia y a la Congregación de Ritos de las virtudes de ese *guerrero de Cristo*³⁷. Desde abril

33. ANGULO, Diego: *Murillo. Su vida, su arte, su obra*. Madrid, 1981, t. I, pág. 52.

34. Karl Justi. *Murillo*. Leipzig, 1904, pág. 33; Diego Angulo. *Murillo...*, op. cit., t. I, pág. 577. Aunque conocemos los vínculos de Murillo con el mayor de los Spínola (Fernando Quiles. "El pintor Agustín Spínola, promotor de las artes sevillanas del barroco (1645-1649)". In M. Herrero, Y. Ben Yessef, C. Bitossi, D. Puncuh, coords. *Génova y la monarquía hispánica (1528-1713)*. Génova, Società Ligure di Storia Patria, 2011, vol. II, págs. 731-752). Por las fuentes también sabemos que pintó para su sobrino Ambrosio un retrato: "Un retrato del señor D. Ambrosio Arzobispo de Sevilla de mano de Morillo", en propiedad del marqués de Moscoso (Inventario de 1687. Angulo, D. *Murillo*, op. cit., t. II, pág. 329).

35. John H. Elliot. "Arte y decadencia en la España del siglo XVII". *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)*. Madrid, 1982, pág. 38.

36. Cintas del Bot, A. *Iconografía...*, op. cit., pág. 84.

37. Aunque dicho canónigo actuaba como interlocutor del cabildo catedralicio sevillano, fue destacado en la corte romana por el monarca, como manifiesta en la dedicatoria de la estampa de Audran: "...BERNARDO DEL TORO, DOC-

de 1629 está en ello. Ante todo se hizo con la lámina que iba a reproducirse hasta inundar el orbe católico (*“para publicarse por toda la cristiandad”*, como reza en algún texto) aunque tuvo dificultades para obtener el nihil obstat, porque no era posible caracterizar al rey como santo cuando aún no lo había reconocido así el Colegio Pontificio³⁸. El astuto don Bernardo logró la autorización pontificia sorteando los obstáculos que se le opusieron: *“porq. despues de muchas disputas, nos an concedido la imagen en estampa del sto. Rey, no solo con respladores del cielo en su cabeça, q. solo se da en Roma a los ya Beatificados, sino con la diadema q. solo se concede a los ya canonizados y q. su publicacion su coriente y data sea de Roma con aprobacion de los superiores della,... no saben aora cómo lo concedieron y auiendo esta publicacion de la estanpa lo atribuyen a milagro del santo”*³⁹. Una vez impresa procuró que la efigie del santo rey circulara (*“yo la e procurado en todas partes, y enbiandola a su Md. me parecio deuida de Justicia a VS. no tanto por ser yo hijo de sevilla”*⁴⁰). El 20 de junio de 1630 salen de Roma, en el correo ordinario, los ejemplares que se habían reservado para Sevilla⁴¹.

Don Bernardo sabía que no bastaba con inundar de estampas media Europa para conseguir que prosperara la causa de canonización. Ante todo debía obtener el respaldo de importantes personalidades de la Corte Pontificia y de otras altas instancias políticas italianas y españolas. Con este objeto encargó cinco grandes óleos, con el rey representado con diadema y resplendor, que regaló a los cardenales don Antonio y don Francisco Barberini, sobrinos del Papa Urbano VIII (*“con que introdujo la pintura en el Palacio sacro”*⁴²); el primero de ellos era, además, ponente de la causa. Otro cuadro fue regalado al influente Secretario de la Sacra Congregación de Ritos, de la que emanó la primera licencia. Los otros dos fueron para el cardenal Borja y para el embajador español, conde de Monterrey⁴³. Con posterioridad regaló otra pintura

TOR EN SAGRADA TEOLOGIA, DESTINADO AGENTE POR SU MAJESTAD CATOLICA PARA PROCURAR QUE SE PONGA EN EL NUMERO DE LOS BIENAVENTURADOS EL MISMO GENEROSO Y SANTO REY,...

38. ACS. VIII. Varios. Leg. 33 (3). Fol. 235. Roma, 20-VI-1630. Ya se ha señalado que Urbano VIII había prohibido taxativamente el uso de la aureola de santidad en las representación de personajes que no estuvieran canonizados, salvo en los casos en los que desde tiempo inmemorial se utilizara con el beneplácito del Pontificado.

39. Idem. Fol. 235. En las cuentas rendidas por el canónigo al Cabildo figura el gasto generado por este concepto: 326.970 ms. por las estampas que se gastaron en Roma en despacho. Idem. Leg. o 37 (7), carp. 13. *“Salida de maravedís de platta y vellón desta quentta de la Beatificasion y canonicacon del santto Rey San fernando...”*, fol. 81r.

40. Idem.

41. Copias de la carta que el doctor don Bernardo de Toro escribe a la ciudad de Sevilla, al cabildo de la iglesia y a la capilla de los Reyes, donde justifica su envío: *“van con los pliegos de laminas de pintura y estanpas del sto. rey don ferdo. en una caja q. lleba el ordiº. q. salio de Roma en 20 de junio de 1630... Abiendo embiado a Su Md. y a los dos cabildos de esa ciudad de Seuilla la imagen y estampa de nuestro gloriosissimo y santo Rey don Fernando... parece mas q. forçoso y obligatorio embiar a esa Real capilla donde reposa su santo cuerpo la porcion dellas aparte q. se dará con ésta...”* Idem. Fol. 235.

42. Idem. Fol. 246.

43. *“Hicieronse forçosos cinco quadros grandes de pintura del sto. Rey, introduziendose con ellos el resplendor alrededor de la cabeça como se da en Roma a solos los Beatificados, y diadema como a los canonizados, diose uno al secretº de la sacra congregacion de Ritos q. entonces era de donde emano la primera licencia, otro al sor. cardenal don Antº Barberino poniente de la causa; otro a su hermano sor. cardenal d. franco. Barberino (sobrinos ambos de Su Sd. con que introdujo la pintura en el Palacio sacro) otro se dio al sor. Cardl. Borja, y otro al sr. embajador conde de monterrey: y como para tales personas, y causa de un sto. Rey de españa, y pretension de Su Mgd. fue forçoso, y parecer de todos q fuesen del*



6. Anónimo. *San Fernando*. Sevilla, Ayuntamiento. 1ª m. XVII.



5. Claude Audran, esc. *San Fernando*. 1630.

al duque de Alcalá, a la sazón Virrey de Nápoles, cuya opinión sería muy valiosa en el proceso: *“tanto para q. con solo mostrar gusto de q. se multiplicase, cundiese la pintura con la noticia por todo aquel Reyno, quanto porq siruiera de disponerle a q. dijera su dicho en el processo apostolico plenario”*⁴⁴, por la misma causa que se quería obtener el apoyo de su secretario, Juan Antonio de Herrera, y su bibliotecario, Pedro Lazcano⁴⁵. El padre Toro no contaba con que el Protonotario Apostólico presionara —reteniendo el rótulo de la canonización— para que se le regalara otro cuadro, por lo que hubo de ajustar el gasto y, acuciado por la falta de dinero, encargarle un retrato de medio cuerpo⁴⁶.

La lámina, abierta al buril por Claude Audrán el Viejo (*“hízola un gran oficial francés”*), costó nada menos que 70 escudos⁴⁷. En una primera edición

fueron impresas dos mil estampas y repartidas entre la Corte madrileña, los Cabildos secular y eclesiástico de Sevilla, la Capilla Real de su Catedral, así como en Flandes, Nápoles *“y otras partes de la cristiandad”*⁴⁸. Además se editaron otras doce láminas *“de buena pintura del sto. Rey, con azul ultramarino en la capa y manto”*, enviadas a los monarcas

costo siguiente:

De la pintura tal de buena y grande al natural, cien Rs. cada una, y beinte del bastidor y lienço emprimado de diez palmos de alto y siete de ancho, y 80 Rs de una onça de ultramar para el manto del santo, con q. salio cada quadro destes sin guarnicion en 200 Rs. y todos cinco en mil Rs.

De cada guarnicion o moldura de madera de onze palmos de alto y casi ocho de ancho, a cinquenta Rs. q. suman todas cinco 250 Rs. y del dorado dellas con follaxe? de estuco alrededor, y Labores de castillos y leones (armas del sto. Rey) y en medio de lo mas bajo, un escudo con las armas de pintura de cada persona a quien se daba el cuadro como es uso en Roma, y la sortija en medio de hiego dorado para colgarse, a cien Rs cada dorado, son 500 Rs y ambas partidas suman, 750.” Idem.

44. *“Costó este quadro lo mesmo q. los otros precedentes, 350 Rs. Con mas de la caja en q. fue desarmado desde Roma a Napoles con su encerado y porte del peso de todo 71 Rs. suman ambas partidas 421.”* A la postre se demostró acertada esta política, pues en el Breve despachado por el Pontífice en 1671 se alude expresamente a la favorable incidencia de esta embajada en el desenlace del proceso. Idem. Fol. 246v.

45. *“Por ser dichos de importancia en el primer processo, y despues para el segundo apostolico”.* Idem. Fol. 246v.

46. *Que con su cornisa dorada costó 120r.* Idem.

47. *“Yten de abrir con buril una lamina de la estampa del sto. Rey, con data y licencia de los superiores de Roma, para publicarse por toda la cristiandad. Hizola un gran oficial frances y apreciose en setenta escudos, pero costó 400r.”* Idem. Fol. 246v.

48. *“Yten de la primera impresion de dos mil estampas del sto. Rey en carta Real, sin las de raso y tafetanes de colores, hecha en casa por q se publicase al mesmo tienpo de Roma fuesen a manos de Su Mgdes. de la junta y consejos de madrid, ambos cabildos de Seu^a., su capilla Real, a flandes Napoles y otras partes de la cristiandad, 600”.* Idem.

españoles, el Conde-Duque, la Infanta de Flandes, a los Cabildos sevillanos y a la Capilla Real y “a otras grandes personas de Roma y de fuera”⁴⁹. Como hipótesis podríamos relacionar con este trasiego de obras el lienzo que hoy guarda el Ayuntamiento como posible obra de Ignacio de Ries, por lo que podría haber sido pintada en Roma⁵⁰. Por lo que respecta a los cuadros, según se deduce de las cuentas emitidas por el Canónigo, se hizo una primera versión en la que se inspiraron las demás (“del quadro grande orijinal del santo Rey con su guarnicion, por donde se hizieron todos los demas”⁵¹). Don Bernardo del Toro mantuvo una fluida comunicación con el Cabildo Catedralicio y con el padre Juan de Pineda, autor de la biografía oficial del Santo Rey. En la misiva que acompañaba a uno de los envíos de láminas expresaba su deseo de que éstas se repartieran en la ciudad, advirtiendo que cada uno de los tres pliegos formados llevaba “su lamina mediana de pintura de valientes manos de pintores de Roma, y es lo mesmo q. aora e enbiado a madrid para el Rey, para la Reyna i para el conde duq. laminas de pintura, y a Seu^a. y a madrid con ellas la muestra de estanpas en raso, en tafetan de amarillo y de rosa seca o encarnado, y otras dos iluminadas con colores de las laminas de pintura, y las en papel negras”⁵².

A don Bernardo de Toro le sustituyó décadas más tarde otro plenipotenciario del Cabildo Catedralicio, don Juan de Córdoba. Éste habría de desplegar semejante esfuerzo para conseguir que el proceso se descongestionara⁵³. En carta fechada el 19 de enero de 1671, dirigida a dicho canónigo por el Cabildo, se explicaba cómo habrían que encaminarse las actuaciones para salir con bien del atolladero: “En quanto al estilo que ay de dar quadros de los sstos. que se tratan de ver las causas de su Canonizacion a su Beatitud sor. Carl. Poniente, Protector, Secretario, y otros, Vm. trate la materia como pudiera qualquiera de nosotros, pues le juzgamos como vno de los mas finos Capitulares, sin perder punto en razon de propinas, o dadiuas forçosas midiendolas de modo que su discrecion las proporcione que ni falte ni sobre.”⁵⁴ No debía dudarse del éxito de los trabajos del padre Toro, quien confió en el efecto de la imagen sobre las personas que habían de decidir, puesto que se sigue pensando en repetir la experiencia. Surge entonces el interés por crear una nueva estampa, esta vez más completa, en la que se insertarían, además de la efigie del Rey, sus andanzas. Con todos estos nuevos ingredientes se abrió una lámina que se convertiría en la enseña de los seguidores de Fernando III. Es probable que sea

49. “Yten de doze laminas de buena pintura del sto. Rey, con azul ultramarino en la capa y manto, q. se enbiaron a Su Magd. a la Reyna N. S^a. Conde duq., a la sra. infanta de flandes, a los cabildos de Seu^a., a su Capilla Real, y a otras grandes personas de Roma y de fuera a 83 Rs y quartillo cada una, 1000”. Idem.

50. “Yten con el ordinario q. fue a Seu^a. en 14 de feb^o. deste año de 1631 fueron dos cajas de estampas, con una lamina de pintura y cinquenta estampas en pliego aparte para el sor. Dean y otras ciento al Racionero Berdo. de Luna para repartir con los señores prebendados de la iglesia; y otros pliegos dellas para para el sor. don Berdo. de Ribera alguazil mayor, y otros pliegos para el sor. Jurado felix escudero de espinosa y todos pesaron ambas cajas 21 libras, q. a dicho 15 Rs. suman 315”. Idem. Fol. 247.

51. “Yten del quadro grande orijinal del santo Rey con su guarnicion, por donde se hizieron todos los demas, y despues la lamina de la estampa con esamen de los superiores de Roma, y q. quedó por original en poder de la gente para los demas q. se fuesen haciendo, especialmente en orden a la Beatificación, 275”. Idem.

52. Idem. Fol. 250.

53. He simplificado mucho esta cuestión ya que intervinieron algunos agentes más.

54. ACS. VIII. Leg. 33 (3). S. fol.

la que hizo el flamenco Arnold van Westerhout⁵⁵ por el dibujo que pudo proporcionarle Juan de Valdés Leal⁵⁶, el mismo pintor que ideó el modelo utilizado en otros cuadros dedicados al santo⁵⁷.

En estos momentos se intuía la culminación feliz de todos los esfuerzos realizados durante años, desde que se tomara la determinación de canonizar al rey. Pero, como veremos, el Cabildo no cesa en su empeño por instrumentalizar la figura de Fernando III como recurso para la evangelización, y desde el momento en el que la canonización es un hecho, se plantea una última fase de este complejo programa de ensalzamiento: la presentación del nuevo santo como manda la tradición, fastuosamente.

Fernando III ya es santo

El 7 de febrero de 1671 Su Santidad, el Papa Clemente X, despachaba el Breve con el que canónicamente elevaba a los altares a Fernando III⁵⁸. Como es natural, alentado por el mismo Cabildo Catedralicio, el pueblo sevillano acogió con júbilo (*“alegre susto”*, dice Torre Farfán) la culminación del proceso de canonización. Por fin se hacía justicia a quien tanto había hecho por la ciudad. Era preciso celebrarlo en la primera de las onomásticas, la del 30 de mayo del mismo año de la publicación del Breve. Con lo que había poco tiempo para los preparativos de unos fastos que habrían de ser memorables. El Cabildo delegó en un capellán real, don Juan de Tejada y Alderete, para que informara al monarca sobre lo ocurrido y le consultara acerca de las actuaciones que considerara pertinentes ante el evento⁵⁹. Había dos cuestiones que resolver de una vez: adecentar la capilla y preparar el enterramiento del santo de manera que estuviera todo convenientemente dispuesto para la celebración de la fiesta.

55. De ello nos da indicios la citada carta capitular: *“...Abra lamina para estamparla para atraer a los fieles a la devoçion del sto. en la conformd. que Vm. dize, advirtiendo que al pie de la estampa sera menester que en lengua Latina o, española como a Vm. pareçiere mejor, o, en verso o, emprosa se rrelaçione el paso, y la significazion de la pintura para que el que la viere cayga en conoçimiento del Milagro que se me presenta, asi mesmo se seruira Vm de que se busque el mejor abridor de laminas que vbiere en Roma al qual advertira Vm que esa estampa va al revez para estamparse como el Artijçe lo entendera muy bien”*. Idem. Leg. 33 (3). S. fol. Sevilla, 19-I-1671.

56. *“En Dies y nuebe de henº del año de Mill y seiscientos y setenta y vno salieron de dha. caja Seis mill y ochocients. mrs. Librados a Juan de Valdes Pintor por vna estampa que hizo del santo Rey para remitir a Roma, como pareze del Manual de quantas a 131.”* ACS. VIII. Varios. Leg. 37 (7), carp. 13. *Salida de maravedís de platta y vellón desta quenta de la Beatificasion y canonicacon del santto Rey San fernando...* Fols. 85v-86r. *“Manden Vmss. señores contts. Mayores de esta santa Ygls. Librar oçientos Reales de vellon a Juan de Valdes Mº. pintor por la estampa que a hecho del Santo Rey D. Fernando para abrir lamina en Roma fecho en Seuilla en 19 de henero de 1671 años”*. Idem. Carp. 9.

57. *“Y en qto. al dibujo del Lienzo de la muralla de esta ciud, y puerta que esta entre la de xerez, y torre del oro por donde entró y salió sin ser sentido de los exercitos nro. sto. Rey acompañado de vn Angel Remitimos a Vm. el papel de este paso en la conformd. que Vm. la pidio, de vn pintor gran dibujante de esta Ciud. para que por el se pinten los quadros que a Vm. Pareçiere ser necessario...”* Idem. Carp. 13.

58. *“Por el tenor de las presentes letras de autoridad Apostólica concedemos y hacemos gracia, que en todos los Reynos de las Españas, y en los Estados sujetos al mismo Rey Carlos, y en la Iglesia de Santiago y San Ildefonso de la nacion de los Españoles de Roma, puedan y tengan facultad de celebrar Misa y Oficio del referido siervo de Dios Fernando III, ...”* Traducción del original latino de Diego Ortiz de Zúñiga, en sus *Anales eclesiásticos y seculares...*, op. cit., t. V, lib. XVIII, pág. 233.

59. Ortiz de Zúñiga, D. *Anales...*, op. cit, págs. 235-236.

Tejada medió en todo lo concerniente a la redefinición del espacio de la Capilla Real, con la posible rectificación del ornato del presbiterio y sobre todo la construcción de la nueva urna de plata para alojar al cuerpo del Santo Rey. Por lo que respecta la fiesta de la canonización tuvieron un papel preponderante los canónigos don Justino de Neve y don Juan de Loayssa. La experiencia y posiblemente su generosa aportación económica hizo del primero el verdadero director de escena, en tanto que el segundo, que fue su heredero y más directo colaborador dentro del Cabildo, actuó como auxiliar. El reto era importante, puesto que el plazo era muy corto y el trabajo mucho. No había que reparar en gasto, el Cabildo y el propio Arzobispo estaban dispuestos a efectuar un importante desembolso económico en beneficio de la celebración.



7. Matías de Arteaga. *Giralda*. Lámina de F. de la Torre Farfán: *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*. Sevilla, 1671. Madrid, BNE, Bib. Digital Hispánica, INVENT/14545..

Descartada la intervención sobre la Capilla Real, que a todas luces debía ser precipitada, se optó por la propuesta de Valdés Leal, “la sublime idea”, al decir de Ortiz de Zúñiga, de levantar una *máquina triunfal*⁶⁰. Por su parte Murillo secundó a la hermandad sacramental del Sagrario en su proyecto de construir un altar fingido superpuesto al que presidía la iglesia⁶¹. Se implicaron en las obras numerosos artífices, sobresaliendo Murillo, Valdés, Roldán, Francisco de Ribas y Pineda⁶². En distintos

60. Idem. Pág. 237.

61. Idem. Pág. 241.

62. “En el triunfo solo trabajaron con las manos y los ingenios noventa y ocho maestros y oficiales de estas profesiones”. Idem. Pág. 242.



8. ¿Valdés Leal? Monumento al Triunfo de San Fernando en el trascoro de la Catedral de Sevilla. Lámina de F. de la Torre Farfán: *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*. Sevilla, 1671. Madrid, BNE, Bib. Digital Hispánica, 2/65329.

puntos de la ciudad se levantaron otros monumentos y arcos, costeados por los gremios y colectivos urbanos. Una monumental luminaria celebrada el día 17 de mayo anunciaba la proximidad de la jornada festiva. La Catedral, con su Cabildo, ocupó un lugar de privilegio en todo momento. Desde la Giralda se encendió el cielo sevillano con los fuegos artificiales y en el interior del templo se levantaron los monumentos más relevantes y expresivos a la memoria del nuevo santo. Una semana antes de la solemne celebración, el 24 de mayo, día de la Trinidad, se inauguraron todos los montajes y se efectuó procesión con todo el aparato de las fiestas sacramentales. Con igual entusiasmo participó el Cabildo secular en el evento. La algarabía fue grande y los sevillanos con sus gobernantes a la cabeza participaron con regocijo en los cultos y en los actos callejeros.

Neve y Loayssa contemplaron de cerca los acontecimientos y sobre todo la puesta en escena, para la que contaron con la inestimable ayuda de Juan

de Valdés Leal y de Bernardo Simón de Pineda, a quienes en su momento les fue reconocida y premiada la eficaz colaboración⁶³. Ambos figuran en las cuentas como los perceptores de los dineros con los que se costeó el denominado *Triunfo*⁶⁴. Aparte de ellos aparecen consignados en la contabilidad pagos a Pedro de Campolargo por imprimir estampas (en raso, tafetán y papel) posiblemente con la efigie del Santo Rey,

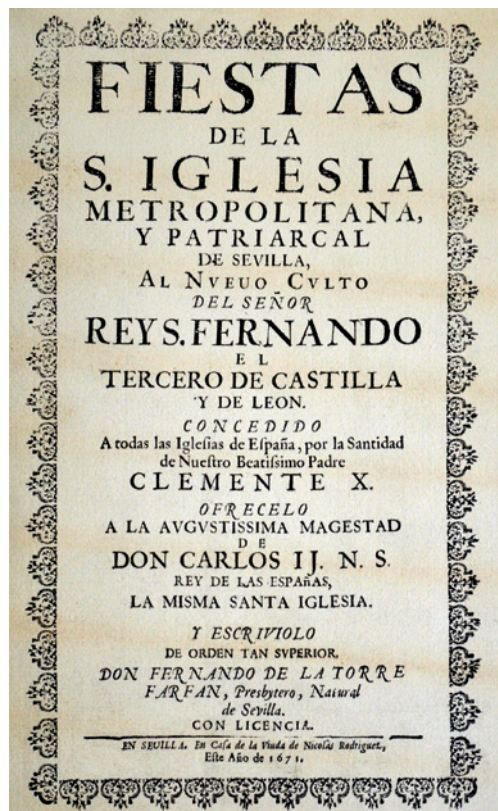
63. "Que junto Cab^o despues de la misa de tercia para oir a los Sses. Contadores maiores sobre gastos del tropheo, y el adorno interior de la puerta grande, y el summo trabajo y desvelo con que * [margen: * en tan breue tiempo] perficionaron la maquinaria deste cuerpo Ju^o de Valdes y Berdo. Simon sus architectos, mando librar a cada uno, fuera de los salarios que vencieron mil ducados de vellon de ajuda de costa". ACS. I. Secretaría. Autos Capitulares. Lib. 71 (1671-1672), fol. 39v (1671); 3-VI.

64. Las cuentas manejadas están sueltas y en borrador, por lo que puede que no estén completas y se repitan. Hay una primera suma de 186.560 reales y otra posterior de 284.948 reales y 3/4. Desglosadas constan de los 47.091 reales pagados a Juan de Valdés y los 36.301 reales abonados a Bernardo Simón, en el primer caso, y en los 58.091 y 47.301 reales que, respectivamente percibieron Juan de Valdés, pintor, y Bernardo Simón, escultor, en concepto de "gastos hechos en el trivnfo". En estos pagos es de destacar que la estampa del santo se abrió por mano de don Justino. ACS. VIII. Lib. 37, carp. 13.

abriéndolas a expensas de don Justino de Neve un artista cuyo nombre no trascendió y que pudo ser Arteaga⁶⁵.

El mismo Neve cuidó de la edición del libro de la *Fiesta*, escrito por el sevillano Fernando de la Torre Farfán, de “*elegante estilo para la narrativa y buenas letras para la exornación*”⁶⁶. Creó una auténtica joya de la bibliografía hispana (“*el ejemplo más bello del libro barroco español*”⁶⁷). No dejó nada al azar y aseguró la calidad del mismo encomendando el aparato gráfico a Matías de Arteaga⁶⁸ y a Juan de Valdés Leal, sirviéndose de las pinturas de Juan de Herrera y de Bartolomé Esteban Murillo. Todos ellos artistas sobradamente conocidos por el propio Neve. Recordemos que don Justino había costado la reconstrucción de la iglesia de Santa María la Blanca unos años antes, inaugurándola con parecido despliegue dramático.

La Catedral no ahorró gasto en la fiesta de la proclamación de la santidad de su gran valedor ante la sociedad, Fernando III. El elenco de artistas que se unieron para elaborar el aparato de la fiesta es verdaderamente excepcional, sin duda, formado por los mejores artistas de la época.



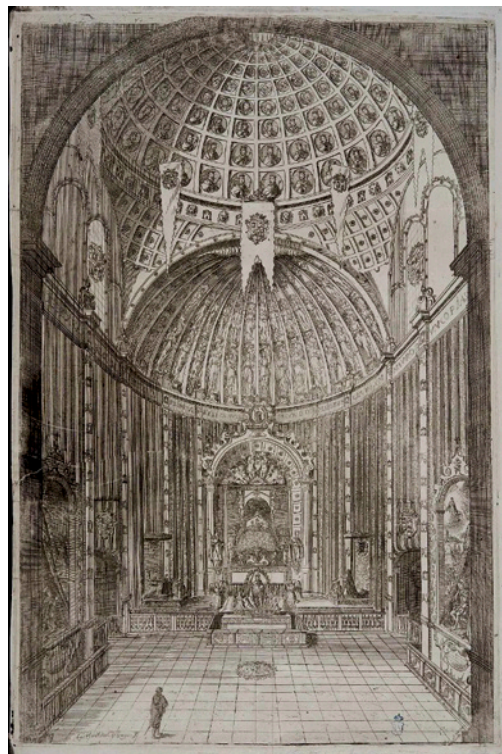
9. Portada del libro de F. de la Torre Farfán: *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*. Sevilla, 1671.. Madrid, BNE, Bib. Digital Hispánica, 2/65329.

65. Campolargo cobró 1.800 reales por su trabajo y 300 reales el que abrió la lámina. Idem.

66. Por cuya realización percibió, en noviembre de 1672 y como ayuda costa, 74.800 mrs. Idem. Carpeta 11. *Salida de maravedís de platta y vellón desta quentta de la Beatificación y canonización del santto Rey San fernando...* Fol. 86v. *El libro de las Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando...*, fue impreso por la viuda de Nicolás Rodríguez en 1671. La elección fue hecha pública en el cabildo del 8 de junio de 1671, en el que se alabó el estilo del escritor con las palabras referidas. ACS. I. Autos Capitulares. Lib. 71 (1671-1672), fol. 40.

67. Palabras de Bonet Correa, parafraseando a Philip Hofer. “El poeta Torre Farfán y la fiesta de canonización de San Fernando en Sevilla, en 1671”. *Andalucía monumental. Arquitectura y ciudad del renacimiento y el barroco*. Sevilla, 1986, pág. 129.

68. “En seis de febrero de dho año [1672] salieron de dha. caja ocho mill y setenta y cinco mrs. de vellón Librados a Mathias de Artiaga, pintor, por las estampas del elogio del santo Rey. En dos de Marzo de dho año, salieron de dha caja, siete mill quatrocientos y ochenta mrs. de vellón, librados al dho Pintor, por la lamina que hizo para dho elogios”. “En treze de Mayo de dho año salieron desta caja docientos y veinte y ocho Rs. de vellón que valen siete mill setecientos y cinquenta y dos mrs. de von. Librados a Mathias de Artiaga pintor por estampas para el elogio de el santo Rey.” El impresor, Juan de Illanes, recibió por tal motivo 382 reales de julio de 1672. Idem. Fols. 87r-v y 89r.



10. Mathías de Arteaga F. Capilla de la Virgen de los Reyes. En F. de la Torre Farfán. *Fiestas de la Santa Metropolitana...* Sevilla, Vda. Nicolás Rodríguez, 1671. BNE/BDH, Invent/14541.

Con la canonización se produce una importante novedad en el tratamiento de la figura de Fernando III. Ya no sólo era el personaje mítico que había recuperado la ciudad de Sevilla de manos musulmanas, sino también un santo al que había que ensalzar convenientemente, presentándose su cuerpo en armonía con la imagen de la Virgen de los Reyes, que presidía la Capilla Real. Ello exigía importantes reformas en el recinto, sobre todo a nivel de presbiterio y en el sistema expositivo de los restos del santo.

El cuerpo de San Fernando, con el de su mujer y su hijo Alfonso X, reposaron durante años, aproximadamente desde 1470 hasta 1540, en la Capilla de los Caballeros, que fue sustituida en 1617 por el Sagrario nuevo⁶⁹. Por entonces se plantean las primeras reformas de la Capilla Real para adecuarla a su nuevo sistema expositivo, como capilla ardiente y votiva. Para ello se ideó el desplazamiento de los dos féretros que

acompañaban al del santo hacia los laterales del recinto, cambiando la orientación de la tumba del santo para que pudiera contemplarse lateralmente. El proyecto de reubicación de las tumbas no salió adelante tal como fue inicialmente previsto.

Desde la apertura de la contabilidad de los gastos generados por el proceso de canonización se consignan importantes partidas de dinero destinadas a la renovación de la capilla⁷⁰. En 1635 se le abonaron a Pedro Sánchez Falconete y a Alonso de Cuéllar siete mil maravedís por sendos diseños para la misma⁷¹. Se desconoce el

69. Parece que pasó a su nueva sede mortuoria en 1579. ACS., sec. VIII, Varios, leg. 32 (2). Proceso de beatificación y canonización de san Fernando. Fol. 967v.

70. Desde 1634 se está hablando de proporcionarle al cuerpo del santo un lugar de reposo digno. Jesús M. Palomero Páramo. "La platería en la Catedral de Sevilla. La Catedral de Sevilla. Sevilla, 1984, pág. 605.

71. "Primeramente salieron de la Caja de los Depositos de esta Santa Yglesia Dies y siete mill mrs. de vellon librados a Juan de Morales, Veintenero para que los dé a Pedro Sanchez falconete y Alonso de Coellar por dos Diseños que hicieron para la Capilla del Santo Rey, lo qual fue en dies y siete de Junio del año de Mill y seiscientos y treinta y cinco, como parece del Manual de qtas. de dho. a.º a 48." ACS. VIII. Varios. Leg. 37 (7), carp. 13. *Salida de maravedís de platta y vellón desta quentta de la Beatificasion y canonicacion del santo Rey San fernando...* Cfr. Fernando Cruz Isidoro. *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*, Sevilla, 1991, pág. 41. Alonso de Cuéllar era maestro carpintero.



11. Luis Ortiz de Vargas. Retablo de la Virgen de los Reyes. Detalle. San José. Fot: José L. Filpo Cabana.

alcance estas proyecciones⁷². Evidentemente ofrecerían sus respectivas propuestas de adecuación de la capilla a la nueva orientación cultural. En esta renovación entraba el retablo que fue construido en dicha coyuntura y podría haber sobrevivido a los diversos intentos de sustituirlo⁷³. Fue proyectado por Luis Ortiz de Vargas y construido una década más tarde, entre 1643 y 1649⁷⁴. Su concreción fue bastante laboriosa y obligó al artífice a esmerarse para complacer a un cliente tan exigente. Como se deduce de una carta escrita por el artista durante la fase de proyecto, el 8 de septiembre de 1635, debió de extremar lo estentóreo, procurando que *“fuese mucho mayor para ostentar mas los mienbros de la arquitetura”*⁷⁵. La idea a la que en esos momentos da forma (habla de *“rasguño”*) corresponde a un retablo de dos cuerpos, el inferior centrado por la urna y a los lados San Leandro y San Isidoro, con dos tableros pintados con historias fernandinas, y el superior con las santas vírgenes Justa y Rufina flanqueando un cuadro con otro tema alusivo al rey⁷⁶. El retablo que hoy

72. Cruz Isidoro opina que se trataría de diseños para el retablo de la capilla. Idem.

73. Y tal vez el retablo de San Antonio, hecho en 1638 por Luis de Figueroa.

74. Ceán Bermúdez (*Descripción artística de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1804, reed. de 1981, pág. 110) fecha la obra en 1647, completando la cronología José Gestoso (*Sevilla Monumental y Artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad*. Sevilla, 1890, II, pág. 334) de acuerdo con Torre Farfán. Sobre el conjunto véase la monografía de Alfredo Morales. *La Capilla Real de Sevilla*. Sevilla, 1979.

75. ACS. VIII. Varios. Leg. 33 (3). S. fol. Traza para el tabernaculo deel s Rey D. Fernando.

76. *“Lleva una urna de dos bars de largo, bara i media de alto, y ancho lo que le quisiere me dar. La caxa del santo rey, tiene de alto dos bars y dos terçias que puede ser el santo de nueve cuartas, Porque los nichos de los dos lados puedan*



12. Francisco Meneses Osorio. La Virgen de los Reyes. © Museo Nacional de Escultura, Valladolid (España). Foto: Javier Muñoz y Paz Pastor. CE0914. 1696.

en día existe en poco se parece al ideado por Ortiz de Vargas, pues se ha trocado el sentido votivo que se había previsto, dedicado al rey y su reliquia, con los santos cotitulares del Cabildo, por otro puramente mariano presidido por la Virgen que en aquel otro no tenía sitio⁷⁷. Este cambio debió tener lugar en el momento en el que se optó por construir la urna de plata. El dato, cuando menos, resulta sospechoso y obliga a considerar con mucha cautela la autoría del tabernáculo. Lo más probable es que se trate de un cambio conceptual –aparejado con el formal– efectuado en el curso de las obras por el mismo artífice.

No se hizo nada de lo previsto en la década de los treinta, con excepción del tabernáculo, que aparece descrito en el libro de la *Fiesta* de Torre Farfán. No obstante, existen razones para pensar en la provisionalidad de su fábrica,

pues en todos los proyectos de reforma de la capilla entraba la construcción del retablo. En principio, citemos un documento inédito de los años setenta, una memoria anónima con una propuesta de ejecución que mantiene en líneas generales el esquema ideado por el autor manierista, con la urna y sobre ella una representación del Rey, ambos elementos flanqueados por los santos Isidoro y Leandro y las vírgenes Justa y Rufina⁷⁸. Lo más interesante de este proyecto es el conjunto pictórico

llebar los dos santos que le aconpañan dos varas una cuarta menos que el santo Rei, en el primer quierpo lleba esto con mas dos tableros donde se pinten istorias del santo Rei, en el cuerpo de ariba lleba otros dos nichos para las dos birxenes tambien para que sus figuras puedan ser de dos varas, un tablero o claro, en medio y otros dos a los lados para pintura del santo Rei; lleba tambien cuatro escudos de dos varas de alto reales bien repartidos abaxo dos puertas para entrar en la sacrestia sus diez gradas con todos los demas adornos”; al margen se señala que los dos santos de los lados son san Isidoro y san Leandro y las dos Virgenes. ACS. VIII. Leg. 33 (3). S. fol. Traza para el tabernaculo de el s Rey D. Fernando.

77. En este proyecto inicial no entraba la imagen de la Virgen, y, sin embargo, no podía quedar relegada a un lugar secundario. De otro modo no tendría sentido la renovación del vestuario, con el encargo de un conjunto de saya y capisayo para la Virgen, además de un palio para las andas. Para este trabajo fueron designados los maestros bordadores Cristóbal Ortiz Rivadeneira y a Marcos Maestre. ACS. VIII. Varios. Leg. 37 (7). Carpeta 3.

78. “Y ençima della [la urna] en nicho principal, a de estar una figura del sto. rey de dos varas y quarta de alto en los quatro nichos altos y vajos que corresponden a este pueden estar san ysidro y san Leandro, santa Justa y Rufina, patronas de Seu^a. que an de ser de dos varas de altura”, Idem. Leg. 33 (3). Si en efecto se trata de un documento de los años setenta, estaría poniendo en duda la autoría de Ortiz de Vargas con respecto al retablo.

que podría haberse efectuado para completar el exorno de la capilla, y que tuvo boceto preparatorio, como manifiesta el documento: “*Los cinco quadros, que van diseñados fuera de estos, son para historias del santo Rey, y el mayor tiene de alto tres varas menos sesma, y de ancho una vara y dos tercias. Los otros quatro son iguales, cada vno tiene de alto dos varas y m^a. y de ancho vara, y quarta, y para que puda aver en cada vno una buena historia, se an de pintar apaisados, porque puedan llevar vatalas, edificios, ruinas y otras cosas, que puedan dar grandeza al poco espacio que les cupo, dandoles con este modo ensanches para mostrar en poco mucho; en los escudos y en lo demas donde pudieran caer insignias lleua las armas reales, que todo se ordeno con cuidado*”⁷⁹. “Apaisados” o con paisaje de fondo son los dos cuadros de San Fernando, de autor anónimo, y fechables en esta época, que no han podido ser ubicados en origen. Se trata del retrato de cuerpo entero del rey que se encuentra en la capilla Scala de la Catedral y la escena de *San Isidoro apareciéndose a San Fernando* del Palacio Arzobispal, este último de un estilo muy valdesiano. Ambas obras se ajustan a las medidas dadas en el documento. La primera es algo mayor y podría identificarse con el cuadro que se supone centraría el conjunto. Es evidente que ambos lienzos pertenecen a distintas manos.



13. Matías de Arteaga, atrib. *Sueño de San Fernando*. Madrid, col. BBVA. H. 1672.

Según parece aún no se había encontrado un sistema satisfactorio para exponer el cuerpo del santo. Al cabo se vió que el mejor modo era presentarlo en féretro exento. Así lo entendió el Monarca que pidió, en 1671, que se construyera una urna de plata. En respuesta a este deseo el cabildo envió a su agente en Madrid, Tejada y Alderete, los dos planos levantados por el capitán Sebastián de Ruesta, uno

79. Idem.

donde mostraba el estado de la capilla y otro con la propuesta de colocación del cuerpo real⁸⁰. El 7 de mayo de 1674 Matías de Arteaga y Bernardo Simón de Pineda dan su parecer sobre el modo de alojar el cuerpo de San Fernando en el presbiterio. En cinco puntos muestran los inconvenientes de un proyecto de adaptación que conllevaría ampliar la repisa donde se apoya la imagen de la Virgen de los Reyes, aumentándola una vara de largo (hasta las 3 varas); del mismo modo que habría que elevarla algo más de media vara (de la vara escasa a la vara y media). Pese a los ajustes seguía pareciéndoles a los artistas poco acorde con el arte y menos con la majestad y hermosura del trono de la Virgen. Y no es un inconveniente menor el tener que “*romper la muralla del tabernáculo*” para ahondarlo y darle cabida al féretro. Por último, consideran los firmantes del texto que no sería del agrado de los fieles el vacío que quedaría en el templo al desplazar las tumbas. Son de la opinión que los cuerpos reales han de seguir exentos sobre pedestales de mármol, y en todo caso elevándolos con un tarimón para nivelarlos con el altar⁸¹. Con esta ubicación queda sitio para el oficiante, favoreciendo su servicio con la altura propuesta, que “*está regalada, segun piden las necesidades del sitio y la vista del trono de N. Señora, y su altar, este puede sin ningun embaraço eleuarse media vara, y ésta aumentarla más a el relicario en su altura, de tal manera, q. diciendo missa en ambos altares, desde qualquiera parte de la Real Capilla se vean, y gozen y causan tal hermosura, y agrado a la vista, q. por qualquier lado q. se mire vno, y otro magestuoso trono, paresca q. tiene todo vn enlaçamiento, y union, q. causan mayor debocion por estar a los SSmos. pies de N. Señora, y hazer concordancia con el trono de Su Magestad Sanctissima*”⁸². La fachada principal de la caja, como la concibieron estos artistas, tendría “*la puerta por su guarnicion quadrada de Lapislaçuli, y sobrepuestos de oro esta se disfraza con el adorno, q. circunda una orla con una lamina de pintura con un christal dulce atractiuo a la deuocion, indice, y demostracion de lo q adentro encierra, y guarda*”⁸³. Todo ello coronado por una “*tropilla de ángeles... ocupados con los instrumentos, con q el Sancto Rey conquisto el Reyno de la gloria... excusando en este sitio la Imagen*”⁸⁴.

Todavía en 1689 se trabaja en la configuración del presbiterio de la Capilla Real. En ese año Bernardo Simón de Pineda hizo su propuesta, con el diseño de un retablo y de la escalinata inmediata⁸⁵. En un documento anónimo se alude a este

80. “*La Diputación * [margen: * de las fiestas] del Santo Rey trajo al Cabº los dos diseños hechos por el Capn. Ruesta, el vno de la capilla Rl. Como oy esta, y el otro de la forma en que se puede colocar el cuerpo del glorioso Santo Rey: y el Cabº auendolos visto los aprobo, y mando que antes de remitirlos al sor. Don Juan de Texada, quede dellos vna copia en los archivos; y cometio a la misma Diputacion satisfaga al dho Capn. Ruesta su trabajo de manera que quede gustoso, de la hacienda del santo Rey*”. ACS. I. Secretaría. Autos Capitulares. Lib. 71 (1671-1672), fol. 25 (1671). Cab. Extraordinario del 14 de abril de 1671. El conjunto de la obra realizada en tiempos del barroco por Herrera el Mozo y demás artistas ha sido estudiado en detalle por Antonio García Baeza. “De panteón real a relicario. El debate final en torno al proyecto de Francisco de Herrera el Mozo para la Capilla Real de Sevilla”. *Laboratorio de Arte*, 29 (2017), págs. 359-376.

81. ACS. VIII. Varios. Leg. 37 (7). Carp. 5.

82. Ibidem.

83. Ibidem.

84. Ibidem.

85. Alfonso Pleguezuelo Hernández. “Un proyecto de Bernardo Simón de Pineda para el retablo mayor de la Capilla

trabajo: “Desde el sentro de dicho sepulchro hasta el sitio donde esta Nuestra Señora cinco varas y una tercia. De donde se infiere ser necesario para que los fieles vean la Santa Ymagen desde el medio de la capilla que son dieciseis varas y dos tercias que Nuestra Señora este leuantada sobre el plano del Presbyterio quatro varas como lo executó Bernardo Simón de Pineda -artífice por sus obras digno de eterna alabanza- en el diseño que hizo pues le dio la mayor grandeza que cupo levantando la dicha San Imagen y sin embargo no se logro que se uiese, sino estando en pie los fieles que arrodillados es caso negado y con mayor claridad se podrá ver por la planta de la dicha capilla.”⁸⁶

Parece que este nuevo proyecto fue abandonado por problemas constructivos, tal vez relacionados con la calidad de los materiales⁸⁷. Ante el fracaso se impuso el sentido común y la cordura económica, respetando la primitiva propuesta de Ortiz de Vargas que acabaría sobreviviendo a toda esta ventolera creativa⁸⁸.

En el retablo de Pineda ya no había lugar para el cuerpo de Fernando III, una vez se había empezado a elaborar la urna de plata demandada por la Coro-



14. Bernardo Simón de Pineda. *Proyecto de reforma de la Capilla Real de Sevilla*. Sevilla, Archivo Municipal. 1689.

Real en Sevilla" *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (1982); Paulina Ferrer Garrofé. *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*. Sevilla, 1982, págs. 89-101.

86. Heliodoro Sancho Corbacho. "Historia de la construcción de la urna de plata que contiene los restos de San Fernando". *Revista de Estudios Sevillanos*. I (Sevilla, 1973), pág. 135. M^a. Jesús Sanz Serrano. *Juan Laureano de Pina*. Sevilla, 1981, pág. 70.

87. Archivo de la Capilla Real, *Fundación Real de Sevilla por el Sr. Rei Sn. Fernando 3º de este nombre... dada a la luz por D. Joachin Joph. Rodriguez de Quesada, escribano público de número desta Ciudad*.

88. A pesar de no materializarse la renovación que se encargó a Bernardo Simón de Pineda, con un retablo de mármoles, generó mucho debate y sobre todo mucha literatura. Entre los últimos estudios hay que destacar el de Francisco J. Herrera García: "De mármoles mixtos coloreados. El proyecto de retablo mayor para la Capilla Real de Sevilla (1683-1694) y su debate internacional". *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte*, 24 (2012), págs. 49-68. Del mismo: "Bernardo Simón de Pineda, artífice por sus obras digno de eterna alabanza Prestigio, proyectos frustrados y obras desaparecidas". *Laboratorio de Arte*, 17 (2004), págs. 189-207.



15. Juan José del Carpio. *Diseño de la urna de San Fernando*. ACS./PyD. D. 1671. Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Sec. Mat. Especiales, nº 105.

na. Dicha obra ocasionaría no pocos problemas en su concepción y hechura, desde que en 1671 se empieza a hablar de ella hasta que queda definitivamente instalada presidiendo la Capilla (1729).

Todo empezó el 20 de mayo de 1671, cuando la Reina transmite a los Canónigos de la Capilla Real su convencimiento de que al nuevo Santo debería tener un relicario más ajustado a

las necesidades del momento: “*Que en quanto a la collocacion del sto. Cuerpo, se haga luego urna de plata con extremos dorados muy rica, a que aiuda Su Magd. y la Cam^a. y tambien la sta. Ig^a. y que se vean los diseños de todo, y se pida informe al sor. Arbpo. Cab^o, visitador y capilla Rl. y con vista dello se determinara lo que conuenga*”⁸⁹. Se cumplió con el deseo regio y de inmediato se iniciaron las obras con la concreción del proyecto.

En este asunto hay que resaltar la encomiable actuación del citado agente capitular, don Juan de Tejada, con cuyo tesón y entusiasmo allanó los obstáculos surgidos en el camino. Por sus manos pasó la documentación generada en los prolegómenos de la reforma de la capilla, tomando parte en la selección de diseños. En su expresiva misiva de fines de abril de 1671 hablaba del interés de la Corte: “*Los diseños recibí ayer lunes a la vna del día y anoche muy cerca de las diez se lo dije al sor. Preste. [de la Cámara de Castilla] (porque hasta entonces no me pudo dar audienc^a.) y me mando que los hiciese estender y poner en vnos bastidorcillos para verlos, y comprehenderlos con facilidad, como lo executare para el jueves que es quando Su Ex^a. los puede ver. A mi me han parecido excelentemte. y el capn. Ruesta mereçe mucho y anoche estuimos d. Jua^o. Lucas Cortes y dn. Andres delgado viendolos despacio y les parecio, que los mil Rs. de pta. no era mucho, y que aqui no se haria por mucho mas. De lo que el sor. Pte. resoluire con estos sres. en vista de los diseños auisare a VS.*”⁹⁰ Algo más tarde escribía al Cabildo: “*Oy martes desde la doze hasta la vna y media estuuue con el sor. Preste. viendo su Ex^a. los diseños, tuuo un rato de gran gusto, y escogio el n^o. 8 para el Altar de nra. sra. y el 10 para la Vrna con algunas diferencias que Su Ex^a. discurrio*”⁹¹, objetando en todo caso que a la

89. Punto 5 del Decreto de la Reina. ACS. VIII. Varios. Leg. 37 (7). Carp. 9. Sancho Corbacho, H. “Historia...”, op. cit. pág. 95. Rodríguez de Quesada: *Fundación...* dio cuenta de las dos reales cédulas despachadas por la reina gobernadora, al cabildo y a los capellanes reales, mandando hacer los diseños. GESTOSO, José: *Sevilla...*, op. cit., pág. 334.

90. ACS. VIII. Varios. Leg. 37 (7). Carp. 9.

91. “...Y de que auisare a VSl. quando vaya la carta de informe y solo ponder a VSl. que aca no ay nota de que en cosa que toque a Cap^a. Rl. se aya pedido informe mas que al sor. Arbpo.” ACS. VIII. Varios. Leg. 37 (7), carp. 9; 5-V-1671. Sancho

urna había que darle más garbo reduciendo la planitud y que en el altar se había de trocar las imágenes de San Pedro y San Pablo por las de los santos obispos sevillanos. Por lo que respecta a la configuración general de la capilla disponía el Presidente de la Cámara de Castilla que los cuerpos de Alfonso X y de doña Beatriz pasaran a los nichos abiertos en los muros laterales⁹². Estos diseños y los que fueron remitidos con los planos de la capilla⁹³, fueron cotejados con los ideados por los artistas cortesanos Gregorio Terán —“*un arquitecto muy bueno*”— Damián Zuzano (¿Surreño?) —“*platero de los de más opinión*”— y Juan Asensio —pintor y arquitecto⁹⁴—. Al sevillano, por entonces en la Corte, Francisco de Herrera se le hizo el ofrecimiento expreso de participar en la tarea⁹⁵. Por lo que se desprende de la documentación estos diseños desbancaron a los primeros⁹⁶, con el apoyo de los monarcas y miembros de su séquito⁹⁷. Además fueron los que llegaron a manos de los capellanes reales con indicación de las preferencias del Monarca por los de Francisco de Herrera, que “*son los que S. M. manda ejecutar*”⁹⁸.

En noviembre de 1671 el canónigo Tejada dispone que cuanto antes se constituya una junta con “*los mejores y más desapasionados*” artífices, que podrían ser Ruesta, Murillo y el platero Diego de León⁹⁹. La propuesta fue aceptada por el Cabildo pero modificó la composición, nombrando a Pedro Roldán, Bernardo Simón de Pineda, Francisco Rodríguez Escalona y Diego de León, respectivamente escultor, arquitecto de retablos, cantero y platero de mazonería, todos ellos trabajando para la Catedral¹⁰⁰. Los informes emitidos por este grupo y los diseños de Herrera serán remitidos a Madrid. Con algún tiempo de diferencia debió comunicarse el nombre del artista que haría la obra, con la opinión favorable de las autoridades capitulares sobre la participación de Herrera en este proceso¹⁰¹. En el mismo mes de noviembre don Juan devolvía a la diputación organizada en la Catedral para seguimiento de los trabajos (Diputación del Santo Rey), “*el papel que hizo Don Franco. de Ruesta*” por si es importante para “discurrir” sobre los diseños¹⁰². Con ello la Corte concedía al Prelado y a los dos Capítulos

Corbacho, H. “Historia...”, op. cit., pág. 97.

92. Sancho Corbacho, H. “Historia...”, op. cit., págs. 97-98.

93. “*En Veinte de Abril del año de seiscientos y setenta y vno salieron de dha caja treinta y quatro mill mrs. de platta en oro librados al sr. D. Juan Bonifaz para pagar a la persona que hizo el diseño para la Capilla donde se a de colocar el cuerpo del sto. Rey*” (ACS.VIII.Varios. Leg. 37 (7). *Salida de maravedís de platta y vellón desta quentta de la Beatificasion y canonicacon del santto Rey San fernando...* Carpeta 11, fol. 86v). “*Manden Vms. Señores Contadores Mayores desta santa Ygla. librra al sr. Don Juan Bonifaz Raº. de esta santa Yglesia vn mill Rs. de plata, que son para que su md. los dé a la persona que hico los diçños de la Capilla Rl. para remitir a Madrid, fecho en 16 de Abril de 1671*” (Idem, carp. 10).

94. Sancho Corbacho, H. “Historia...”, op. cit., pág. 98.

95. Ibidem.

96. Entre los que podrían encontrarse los que hoy conocemos de Juan José del Carpio.

97. Sancho Corbacho, H. “Historia...”, op. cit., pág. 98.

98. Ibidem.

99. Ibidem. Pág. 99. Asimismo pide que se moderen los valores de la tasación.

100. Ibidem. Págs. 96-97.

101. Ibidem. Pág. 100.

102. “*Señor, reciuo su carta de VS. de 3 del corte. en que solo se me ofrece decir a VS que si para discurrir en los diseños importa el papel que hizo Don Franco. de Ruesta, se le remito a VS. con esta, que el correo pasado se me oluido. Nuº sor. me gde. a VS. muchos años como deseo. Md. a 10 de Nove. de 1671 años.*

BlMdeVs.



16. Juan José del Carpio. *Diseño de la urna de San Fernando*. D. 1671. Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Sec. Mat. Especiales, nº 104

catedralicios cierta primacía en la elección de los diseños. El 16 de diciembre de 1671 el comité técnico asistió “a la capilla Real donde nos fueron mostrados unos diseño entre los quales elegimos los de d. franco. de Herrera que en treçe deste dicho mes elegimos en una junta q. se hizo a pedimento del capellán mayor y capellanes de dicha capilla real por ser mas adequados al intento, de mas nouedad y primor y agradable hermosura...”¹⁰³ Dichos artistas tasaron el proyecto, valorándolo “en lo que toca a la arquitectura talla escultura enbutidos condiciones y máquinas todo tocante a las piedras haspes”, en 30.000 pesos de plata. En la urna, con la caja interior de cristales, sería preciso emplear hasta 1.100 marcos de plata; restando en plata y bronce aplicados a la urna y peana de la Virgen unos 850 marcos. La ejecución de esta obra tendría una duración de seis años¹⁰⁴.

Herrera había seguido en sus diseños las propuestas de Ruesta, disponiendo un retablo de estípites o términos de limitada proyección, reduciendo en lo posible elementos decorativos como dentellones. Por lo que respecta a la urna cuidó ante todo que no obstaculizara la vista. Resuelve la arquitectura sin cornisa “porque en piezas de plata encubren mucho sus buelos e es menester levantar muchos sus remates para que se desquellen”¹⁰⁵.

En 1674 todavía se está en la fase de proyectos. Tejada y Alderete reflejaría la impaciencia de la Cámara de Castilla, al decir que “está esperando por horas el informe sobre la separacion de los dos cuerpos Rs. porque desea mucho se execute para pasar despues al adorno de la Vrna del Sto Rey...”¹⁰⁶ No se cumplió con los deseos de la Corte. Seis años más tarde aún no se había hecho nada, como prueba el hecho de que el Monarca hubiera proporcionado un diseño para colocar adecuadamente el cuerpo del santo en el altar de la Virgen de los Reyes¹⁰⁷. De nada sirvió la petición: el elevado costo

Su menor capellan

Dor. d. Juan de Texada y Alderete (rub.)

Sres. de la Diputon. del sto Rey. ACS. sec. VIII, Leg. 37 (7), carp. 13.

103. ACS. VIII. Varios. Leg. 37 (7), carp. 9.

104. SANCHE CORBACHO, Heliodoro: “Historia...”, págs. 102-103.

105. Ibidem. Págs. 100-102. La propuesta de Herrera está firmada en Madrid, el 30 de octubre de 1671.

106. Carta del 3 de julio de 1674. Ibidem.

107. Ibidem. Pág. 104.

de la obra oponía una barrera infranqueable a la continuidad del proceso. El rey procuró reducir el obstáculo aprobando un arbitrio sobre el vino, como le consta al Cabildo de la Catedral en junio de 1681¹⁰⁸. El interés del monarca contrasta con la tibieza mostrada por los capitulares. Hubo de mediar el regente sevillano para que informara a los Canónigos del comienzo de las obras. En enero de 1682 don Ambrosio de Spínola conminó a su cohorte para que “*cuanto antes se diera principio y se executara la obra... y que le estaba dando toda la prisa a Joan de Baldés para que acabara el nuevo diseño que a paresido combeniente hacer...*”¹⁰⁹ En ese mismo año murió el prelado y la obra se detuvo.

Todo esfuerzo es poco para aprontar el dinero preciso para adecentar la capilla y hacer la urna. La contribución del Patronato Real a la Catedral recibirá la bendición del nuevo Arzobispo Palafox, puesto que bajo su mandato se acelera el proceso. Como diría el propio Herrera, a fines de noviembre de 1683, el Prelado “*ajustó la primera caja de plata dorada y crisptales*”¹¹⁰. Para empezar, en 1683 se recibió una importante inyección de dinero: 9.000 pesos, provenientes de los galeones de la carrera de Indias¹¹¹. En esta nueva fase se recupera el diseño de Herrera, quedando la aportación de Valdés Leal reducida a una mera anécdota¹¹².

El 13 de octubre de 1685 el monarca firma una real cédula en la que ordena se ejecute la urna en la forma y el precio propuestos por el Cabildo, basándose posiblemente en un último cálculo de un platero del que en ese momento no se da el nombre¹¹³. En consecuencia los capellanes reales firman, el 7 de noviembre de 1685, un primer contrato de ejecución con Juan Laureano de Pina¹¹⁴. En su trabajo fue ayudado por otro tres artífices de los que no se da nombres, quizás Roldán, Pineda y Rodríguez Escalona. En 1686 a Pina se le pide que presente fianzas y el 10 de enero de 1687 se ratifica el acuerdo con una obligación de obra¹¹⁵. En esta ocasión quedan

108. Ibidem.

109. Ibidem. No está claro el papel de Valdés Leal en todo este asunto. Debió idear un modelo para la urna, quizás el boceto publicado recientemente que se encuentra en el Louvre, como apuntó el autor de la ficha del Catálogo de la exposición recientemente dedicada al dibujo sevillano (Alfonso E. Pérez Sánchez, cur. *Tres siglos de dibujo sevillano*. Madrid, 1996, págs. 242-243). Muestra al santo rey entronizado acompañado de los santos Isidoro y Leandro. Es posible, además, que Valdés proporcionara al arzobispo un levantamiento de la capilla real para mostrar a la Corte los progresos o las hipotéticas intervenciones. Este podría ser el origen de la “*miniatura de la Capilla del Santo Rey Don Fernando, orijinal de Juan Valdés*” que poseía la condesa de Villahumbrosa a principios de siglo. Mercedes Agulló Cobo. *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada, 1978, pág. 70.

110. ACS. VIII. Varios. Leg. 37 (7). Carp. 2.

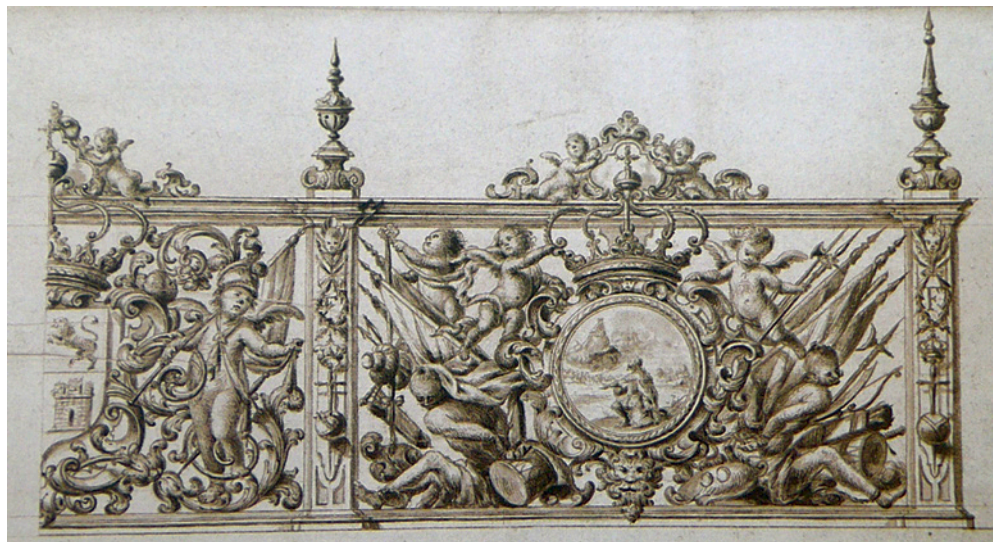
111. Sancho Corbacho, H. “Historia...”, op. cit., pág. 105.

112. Ibidem.

113. Ibidem.

114. Ante el escribano Miguel Pastor de Torreblanca. Perdido el documento nos queda la consignación en el índice de la escribanía 24 del A[rchivo de] P[rotocolos] N[otariales de] S[evilla], en el del año 1685: “Laureano de Pina y urna”, fols. 429 y 1068. En un documento posterior, el traslado de la escritura notarial registrada ante Pedro Prieto Muñoz -el 29 de enero de 1718, Juan Laureano recordaría este primer acuerdo. ACS. VIII. Varios. 37 (7), carp. 4.

115. ACS. VIII. Varios. Leg. 37 (7). Carp. 4. Traslado del contrato suscrito en 1718. Tanto la fianza como la nueva obligación se han perdido, aunque los índices de la escribanía dan fe de su existencia: APNS. Oficio 24, año 1686 fols. 744 y 839 (fianza); y año 1687, fol. 60. Asimismo en ese año figura una extraña noticia en relación con la urna, un



17. Domingo Martínez. *Diseño para las barandas de la Capilla Real*. ACS./PyD. 1723.

consignadas muchas de las condiciones que previsiblemente luego se cumplirían. Se trataba de hacer una caja de plata blanca, cincelada y calada, “conforme a un dibujo de Dn franco de Herrera, mro maior de Su Magd exterior a la de metal”¹¹⁶, con ocho tarjetas con distintos episodios de la vida del Santo, además de ocho jeroglíficos. Todo comprendido en los 400 marcos de plata blanca previstos y valorados en 17 pesos escudos con las hechuras. Aparte quedaban los modelos de las ocho tarjetas, tasados en 100 escudos cada uno¹¹⁷.

Con el agotamiento de los caudales, en 1688, quedaría paralizada la obra a la espera de nuevas aportaciones. Pese a las dificultades para obtener el dinero, en 1690 (10 de junio) Laureano vuelve a contratar la obra¹¹⁸. Esta obligación es definitiva y cancela las dos anteriores. Según expresa el documento, se produce la renovación porque “*auiendose reconosido algunos yncombenientes en que la dhas. caxas se hagan en la forma referida p. mas combeniencia y utilidad de la dha. obra y colocacion tenemos ajustado q. las dhas. escripturas se chanzelen*”¹¹⁹.

En 1690 se introduce un cambio sustancial en la ejecución de la obra, con la participación de Bernardo Simón de Pineda en la tarea de diseño. A él le corres-

contrato firmado por Leonardo Baldi (“Leonardo Baldi y urna”), del que ignoro el sentido y que no puedo aclarar por la pérdida del documento (APNS. Of. 17, 1687, fol. 1047).

116. ACS. VIII. Varios. Lib. 37 (7). Carp. 4. Traslado de 1718.

117. Ibidem.

118. En la obligación para acabarla, firmada en 1718, se menciona este documento como el de “la última obligación”. Sancho Corbacho, H. “Historia...”, op. cit., pág. 111. Este documento, fue dado a conocer por Rosa M^a. Perales Piqueres (“El primer contrato de la urna de san Fernando”. *Revista de Arte Sevillano*, I, Sevilla, 1983, págs. 60-61).

119. ACS. VIII. Varios. Lib. 37 (7). Carp. 4.

pondió al menos el modelo básico, con el sistema de ensamblaje y de engarce de las grandes piezas, tal como mostró con una maqueta (*“con su tapa partida p. medio y toda la junta engonzada para que doble y se abra segun y en la forma que contiene vn modelo en tabla hecho p. Bernardo Simon”*¹²⁰). La caja interior sería de bronce y chapa de plata y la exterior de plata cincelada con las tarjetas. La propuesta de Herrera fue trascendental para dar forma a la urna envolvente y no hay duda de que su idea sirvió para concretar su decoración (*“con ocho tarjetas de diferentes historias tocantes al ssor. Rey San fernando y con todos los demas adornos que contiene vn dibujo de D. franco. de Herrera mro maior de Su Magd.”*¹²¹). Al maestro se le dió un año para que “haga o acaue de hazer” las dos cajas, a satisfacción del pintor don Pedro Núñez de Villavicencio, caballero de la orden de san Juan y comendador de Villela¹²².

La muerte de Palafox y el cambio dinástico hubo de tener una repercusión negativa en la construcción de la urna. Durante toda la primera década del siglo XVIII se estuvo dilatando la continuación de la misma. Las piezas ya ejecutadas eran pesadas y repesadas y su conservación ocasionaba constantes quebraderos de cabeza al artífice y a su cliente. Al cabo de la década el propio artista manifiesta su pesar por el estado en el que se encuentra la urna y el riesgo que entraña atrasar más los trabajos dada su avanzada edad. Con el deseo de evitar este contratiempo Pina se pone a redactar unas instrucciones para el montaje de la urna. Hasta 1705 había fabricado 850 marcos y 5 onzas de plata dorada y 1.528 marcos y 7 onzas de blanca, además de 173 y 2 onzas de metal dorado¹²³.

El Arzobispo Arias pasó por la vida de la urna como una exhalación. Murió demasiado pronto para ver cumplidos los proyectos que seguramente tenía. Aun así, contribuyó a la empresa con una importante aportación económica: su vajilla de plata¹²⁴.

En la segunda década del siglo XVIII se hace insostenible la situación, existía un grave riesgo de pérdida o de deterioro del material así como de no poderse seguir con la asistencia de Pina, lo que obliga a tomar la firme determinación de concluir los trabajos. Por carta del 15 de junio de 1717 el Cabildo expone al rey su interés por tomar a su cargo la finalización de la obra¹²⁵. Ante todo se inventaría lo que existe y es útil¹²⁶. El 22 de febrero de 1718 Laureano contrata la conclusión de la urna, con un plazo de 18 meses, *“siguiendo en todo el mismo dibuxo que para ello al prinzi-*

120. Ibidem.

121. Ibidem.

122. Ibidem. Se hizo eco de este interesante dato Pérez Sánchez. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Madrid, 1992, pág. 363.

123. ACS. VIII. Varios. Lib. 37 (7). Carp. 4.

124. Nada menos que 92 marcos, 3 onzas y 2 ochavas, valorados en 958 pesos, por los que dio carta de pago el 5 de enero de 1718 don Pablo Lampérez Blázquez. ACS. VIII. Varios. Leg. 37 (7). Carp. 2.

125. Ibidem.

126. Idem, carp. 4. M^a. Jesús Sanz publica el inventario de las piezas. *Juan Laureano de Pina*, op. cit., págs. 74 y 75.



18. Domingo Martínez, atrib. *Capilla Real*. Sevilla, Capilla Real. H. 1723.

*pio se hizo por Don Francisco de Herrera, maestro maior de Su Magestad*¹²⁷. En noviembre el rey inquiriere al Cabildo sobre el grado de cumplimiento del contrato¹²⁸. Esta vez se cumple con el acuerdo, quedando acabada la urna en septiembre de 1719¹²⁹. En noviembre de 1720 el Cabildo informa al rey de la finalización de las obras, a falta del bruñido, que se demora hasta fines de enero de 1722¹³⁰. En esta última fecha el representante del Cabildo en Madrid, el canónigo Moreno y Córdoba, traslada a los Capitulares el voto favorable del Monarca en la manera de disponer la Capilla Real con la urna del santo¹³¹. En 1727 se dan los últimos toques para dejar en perfección la capilla con todos sus enseres. El abad de Vivanco, desde la Corte, orientaba al Cabildo sobre la manera de concluir con la balaustrada que separaba el presbiterio del resto del recinto, circundando la urna. Manifestó que no había de hacerse de madera como pudo ver en el proyecto enviado a Madrid, pues eran mejor los de metal¹³². En todo este cruce de datos participó el pintor Domingo Martínez,

127. Sancho Corbacho, H. "Historia...", op. cit., pág. 111.

128. Carta de José Sáenz de Vitoria, secretario de la Cámara. ACS. VIII. Varios. Lib. 37 (7). Carp. 2.

129. Sancho Corbacho, H. "Historia...", op. cit., pág. 112.

130. En carta del 26 de noviembre de 1720 Vitoria pedía que el cabildo informara una vez fuera efectuado el bruñido. En septiembre del año siguiente el cabildo repite las palabras del artífice, quien se ha comprometido a dejarlo concluido para mayo de 1722; un plazo que no llega a agotar pues se adelanta en unos meses. ACS. VIII. Varios. Leg. 37 (7). Carp. 2.

131. Madrid, 23 de junio de 1722. El rey ha visto el diseño conviniendo que en la colocación de la urna en su sitio sería bueno anticipar un programa (la planta) de actos. ACS. VIII. Varios. Leg. 37 (7). Carp. 3.

132. "Que las barandillas que oy se ven en el plan por frente y en dos Colaterales, contemplaua VS. necesario el que se hiciesen de nuevo y de metal al menos para su duracion, y proporcionada ermosura, de que por el año de 22 remitio VS. diseño de ellas a manos del sor. dn. Joseph frco. Saenz de Vitoria, exponiendo diuersidad de balaustres, para que se pudiese elegir el que paresiese mejor con auiso de lo que podia importar este gasto que fue de quinze mil pesos poco mas o menos. Y que así mismo era de considerar que auia otro barandaje de madera (tambien oy mui indecente) que sube de enmedio del altar por ambos Lados, y circunda todo el RI. Sepulcro con balaustres mas bajos, y sirue de su guarda y custodia el que por inmediato deuia ser de plata, o al menos del referido metal, y que en quanto a esto no se auia hecho computo por no sauer que elecion se haria de la materia..." ACS. VIII. Varios. Leg. 37 (7). Carp. 3.

autor del diseño de las barandas y de la representación de la urna que “*se remitió a la Rl. Camara de Castilla para q lo viese S. M.*”¹³³

Podría relacionarse con Domingo Martínez el lienzo que se encuentra en la Mayordomía de la Catedral. Guarda semejanza con la producción de Lucas Valdés, pero es evidente que se trata de una obra que sale de los límites cronológicos del periodo en que este maestro trabajó para la Iglesia Mayor¹³⁴. Se ha dicho atinadamente que el lienzo fue pintado en vísperas del traslado del cuerpo de San Fernando a su nueva urna: una hipótesis que confirmaría lo dicho en el documento¹³⁵. A este remate del proceso podrían pertenecer dos dibujos que hay en la Biblioteca Nacional, con rectificaciones posteriores, que muestran la capilla en planta y alzado, con la urna interior¹³⁶. El primero de ellos repite fielmente parte de la planta dibujada por Matías de Arteaga para ilustrar el libro de Torre Farfán.

Concluye aquí una de las grandes empresas constructivas del Barroco sevillano, aunque no es el último capítulo de este homenaje al Santo Rey, patrón de Sevilla. Todavía durante el Lustró Real (1729-1734) sería agasajado multitudinariamente por la ciudad y la Corte, en un acto que forma parte de otra historia.

133. “*Primeramente. 30 ps. exos. de plata que tubo de costo el Diseño que hizo Domº Marnz., mro pintor, de las dhas Vrnas, el qual se remitió a la Rl. Camara de Castilla para q lo viese S. M. 1 escudo por el cañón de hojalata 15, y 2 p. por la conducción. total 495r. A Domº Marnz. por el diseño que hizo para las barandas de la Capilla Rl. y se remitió a Madrid, 100r. A Manl. Rodz. por el cañón de hoja de lata en que fue guardado el diseño, 7 1/2. Al correo por conducir el diseño a madrid conc ertificación, 37 1/2r (Pagado en 6-III-1723)*”. ACS. VIII. Varios. Leg. 37 (7). Carp. 1. Memª de algunos gastos que estan pr satisfacer pertenecientes a la obra de la Vrnas del sor. Rey sn. Fernando.

134. Enrique Valdivieso. *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978, pág. 107, nº. 429.

135. Alfredo J. Morales. “Iconografía de la Capilla Real de Sevilla”. *Archivo Hispalense*, nº. 221 (1989), pág. 119.

136. Morales, A.J.: “Iconografía...”, op. cit., págs. 120-123.

El venerable Fernando de Contreras, un santo para la Catedral de Sevilla

*“Señores dadnos por Dios
pues que venimos a vos.
Habad compasión de nos.
Que Dios os lo a de pagar.
Por dios ayudad,
por dios ayudad,
a estos captivos de Gibraltar”.*

En 1588 el papa Sixto V reanudó la práctica de las canonizaciones que se había interrumpido a principios de siglo. Era la consecuencia lógica del incremento experimentado por el culto a los santos con el Concilio de Trento. Ello tuvo su trascendencia en materia artística, con la creación de una nueva iconografía y la revitalización de la centralidad romana. De la lectura de los diversos expedientes de canonización promovidos por la Catedral de Sevilla, a los que he tenido acceso, deduzco que la Corte Pontificia, a la que se eleva toda la información obtenida sobre los distintos personajes a los que se quiere canonizar, ejerció un control directo sobre las imágenes que se creaban en torno a éstos. Sobre esto último ofrece curiosas noticias la documentación conservada, con claros indicios de que el Colegio Pontificio mantuvo un rígido control sobre la nueva iconografía, cuya definición cuidó y dejó en manos de los talleres romanos para que allí fuera modelada. Este hecho acentuó aún más la centralidad de capital italiana en un Imperio Católico. Pese a su importancia, la Iglesia sevillana ocupa un lugar periférico, lo mismo que le ocurre a los talleres artísticos que producen el arte religioso que demanda.

Éstas y otras cuestiones aparecen referidas, cuando no sugeridas, en la documentación de la causa del Venerable Fernando de Contreras que se guarda en la Catedral sevillana. Veremos cómo se produce el contacto entre el clero sevillano y el romano a propósito de este santo varón; siendo de destacar el protagonismo de los promotores pontificios que integraban la Sacra Congregación de Ritos, y cómo

hicieron valer su indiscutible prelación para obtener el control de la iconografía de Contreras, aunque fuera compuesta sobre modelos antiguos en Sevilla.

La Catedral de Sevilla quiso elevar a los altares a Fernando de Contreras (Sevilla, 1470-1548), un sacerdote virtuoso entregado en cuerpo y alma a la redención de cautivos cristianos en Berbería, satisfaciendo asimismo los anhelos de una ciudad que apreciaba esa generosa labor. La tramitación del proceso de canonización no fue más que un intento de ratificar este sentimiento generalizado, que fue expresado por el abad Gordillo de esta manera: *"no es hazer santo a uno llamarle sancto sino solo estimarlo y reconocer en él las virtudes que tuvo que le hizieron digno de semejante appellido estimatorio y este le da el pueblo"*¹. Contreras merecía el reconocimiento pontificio de una dignidad que le otorgaba la ciudadanía, y para la Iglesia era algo más que eso, era crear el mito del paladín de la causa contrarreformista, algo que se había conseguido con San Fernando. Y, aunque no hubo fortuna, se intentó, en un complejo y lento proceso que exigió un despliegue humano y un esfuerzo económico sólo posible para una institución con los medios de la Catedral sevillana.

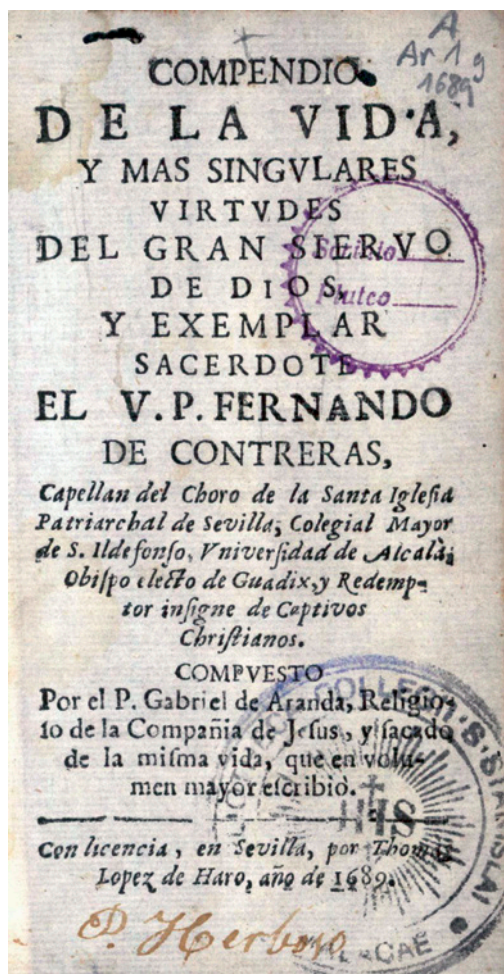
La difusa documentación del proceso está compuesta por los textos oficiales, que abundan en expresiones abstrusas, y otros, más personales y directos, que arrojan una luz rasante más vívida. De entre la enorme cantidad de datos que aportan sobre Contreras, merecen ser destacados los que ilustran cómo fue concebida su imagen de bienaventurado y sobre todo el papel que jugaron los artistas y las iglesias sevillana y romana en su definición. Por ello, aunque no produjera los frutos deseados, sirvió de estímulo a la creatividad, al conectar los talleres artísticos sevillanos y romanos. En este sentido, hay que dar la razón a Emile Mâle, quien hace unas décadas reconoció el endeudamiento del arte barroco con las canonizaciones².

Para obtener de la Sagrada Congregación de Ritos, en Roma, la canonización de un personaje de las características de Contreras, era preciso mucha paciencia, mucho dinero y grandes dotes diplomáticas, sin olvidar la indispensable protección de algunos de los cardenales de la Corte Pontificia. De todo ello estaba sobrada la Catedral de Sevilla. La Iglesia Metropolitana anduvo ocupada durante gran parte del siglo XVII en varias canonizaciones, de las que sólo una parece que alcanzó el fin pretendido: la de Fernando III³: corto resultado, quizás, para el entusiasmo que se puso al menos en tres *proyectos*. Es posible que se llegara tarde, pues la fiebre canonizadora remitía por momentos. En el primer cuarto del siglo XVII hubo prisas por crear santos, por la vía de urgencia fueron canonizados San Carlos Borromeo (proceso, 1604-1610) y Santa Teresa, San Ignacio, San Felipe Neri y San Francisco Javier

1. A lo que añadiría: *"assi vemos q al sr. rey don frdo. 3º siempre se le ha llamado por comun opinion el rey sto. y lo dize el escrito q comienza: Hercules me ediffico..."* Idem. Fol. 163.

2. Emile Mâle. *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid, eds. Encuentro, 1985, pág. 109.

3. Vid el capítulo antecedente, dedicado al santo rey Fernando.



1. Gabriel de Aranda. Portada del *Compendio de la vida y mas singulares virtudes del gran siervo de Dios y exemplar sacerdote el V.P. Fernando de Contreras Capellan del Coro de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, Thomas López de Haro, 1689.

décadas el proceso fue llevado a la par que el de Sor Francisca Dorotea, entrando juntos, en 1642, en la Congregación de Ritos⁴.

Despejada cualquier duda, en el seno de la Iglesia sevillana, acerca de la importancia de este sacerdote, se iniciaron los trámites ante la curia pontifica con el apoyo de los agentes sevillanos destacados en Roma. Es posible que en sus inicios interviniera el inteligente y combativo canónico don Bernardo del Toro e incluso

(estos cuatro en 1622). Apenas apagadas las luminarias del magno acto en el que alcanzaron la santidad los cuatro grandes reformadores de la Iglesia católica, de los que tres eran españoles, la Catedral activó el proceso de canonización de Fernando III y poco después los de Fernando de Contreras y Sor Francisca Dorotea. Sin embargo, después de este gran acto final que formalizaba el panteón católico, se apagaron los ánimos y en adelante las beatificaciones y canonizaciones marcharían a un ritmo más lento.

El Venerable Contreras entró en la cadena algo más tarde, en un envite que iba a ser largo y disputado por tratarse del símbolo de la Catedral y no representar a ninguna de las grandes órdenes religiosas. En efecto, iniciado el proceso en 1631 se alargó más de un siglo, pues todavía en el último cuarto del XVIII está coleando sin la seguridad de llegar a buen término.

La idea de beatificar y canonizar a Fernando de Contreras partió del cuerpo capitular sevillano, al distinguirlo como miembro ejemplar y como pieza importante en su *empíreo* particular. Todo empezó en 1631. Durante

4. A[rchivo de la] C[atedral de] S[evilla]. VIII. Varios. Leg. 42 (1). 1642. "Instrucciones para los procesos de los venerables siervos de Dios Fernando de Contreras y Sor Francisca Dorotea". La causa de beatificación canonización fue introducida, en dicho año, en la Congregación de los Sagrados Ritos, por comisión signada de mano de Urbano VIII.



2. ¿Murillo? *Fernando de Contreras*. Detalle. Sevilla, Ayuntamiento, ¿h. 1673?

don Juan de Córdoba, sin embargo, destacaría la figura del procurador de la causa, en una etapa algo más adelantada, don Bernardo Gallo. A él le correspondió activar el proceso imprimiéndole cierta celeridad y allanado importantes obstáculos.

En Sevilla tuvo la colaboración del eficiente don Juan de Loaysa, nombrado por el Cabildo para dirigir el trabajo de acopio de la documentación. Pero ni éste ni los que le sucedieron a lo largo de todo el siglo XVIII consiguieron levantar la losa que, con el éxito de la causa de Fernando III, cayó sobre ésta y la causa de Sor Francisca Dorotea. Ni siquiera la protección de los cardenales Barberini lograron rendir al inflexible tribunal romano.

Bajo los mandatos de don Luis de Salcedo y don Francisco de Solís, cobró nueva vida el proceso⁵. Por entonces Contreras era tenido como un símbolo y había entrado en el repertorio iconográfico del arte local. Bajo el gobierno de Solís se incrementó notablemente el esfuerzo para alcanzar la canonización. En alguna medida debió incidir la relación del prelado con la corte pontificia, de cuya Sacra Congregación de Ritos llegó a formar parte⁶. Ni aún así fue posible enaltecer a Contreras.

Tras los pasos de Contreras

Ni siquiera al comienzo del proceso, en el expediente informativo de 1631, pudo atestiguar nadie que conociera a Contreras en vida. Así quedó de manifiesto en las respectivas respuestas, aunque ninguno de los entrevistados escatimó halagos sobre su comportamiento. El grupo de los llamados a responder al cuestionario confeccionado para *catalogar* debidamente a Contreras era excepcional, con algunas de las más importantes personalidades del mundo religioso sevillano de la época. Basta con recordar los nombres del licenciado Sebastián Vicente Villegas⁷, uno de los más relevantes maestros de ceremonias de la Catedral; también Alonso Sánchez Gordillo⁸, abad mayor de la Universidad de Beneficiados, o el polígrafo Rodrigo Caro⁹ junto con el eminente jesuita Juan de Pineda, autor de un Memorial sobre la santidad de Fernando III¹⁰. Menos importante, si bien por desconocimiento de su quehacer, fue el pintor Pedro Calderón de Acedo, hermano del aparejador mayor del hospital de la Sangre, Manuel Acedo¹¹.

La causa entró de lleno en la Congregación de Ritos bajo el pontificado de Urbano VIII (1623-1644), un Papa de gran predicamento en el seno de la Iglesia sevillana. No en balde el Cabildo se encontraba bajo la protección del sobrino

5. ACS. VIII. Leg. 48 (7). Autos de la causa de Beatificación y canonización de Contreras. En 1731 hubo Letras Remisoriales, bajo la procuraduría de don Diego Antonio del Campo y la mediación de don Gabriel de Torres, don José Manuel de Céspedes, don Juan Cornejo y don Joaquín de la Pradilla, siendo expedidas el 24 de julio.

6. Montserrat Moli Frigola. "Sevilla en Roma. Los viajes del cardenal Francisco de Solís en 1769 y 1774-1775". *Archivo Hispalense*, 224 (1990), págs. 67-84.

7. ACS. VIII. Leg. 43 (2). "Informaciones...", op. cit. Testigo 22, fol. 95v.

8. Idem. Testigo 25, fol. 107v.

9. Idem. Fol. 118r.

10. Idem. Fol. 120v. El título completo del texto apologético es: *Memorial de la excelente santidad y heróycas virtudes del Señor Rey Don Fernando, Tercero de este nombre, Primero de Castilla y de León*. Sevilla, 1627.

11. Idem. Fol. 76. 31-X-1631. Pedro Calderón [firma: de Azedo] pintor, de 65 años, vecino de la collación de San Andrés. No le conoció pero había oído de él.

del Pontífice, Francisco Barberini, con quien mantenía relación epistolar. De entonces data una segunda fase en la cumplimentación de la memoria, las Instrucciones (1642)¹².

Transcurren los años y el proceso no acaba de rendir los resultados apetecidos. El arribo a buen puerto de la causa de San Fernando (1671), evidenció el atasco en que se había detenido la de Contreras. Daba la impresión de que el esfuerzo realizado desde los años treinta había sido baldío, hablándose del olvido como *sepultura* del expediente¹³. De ahí que se reabriera a principios de los setenta con renovados bríos, dejándolo en manos de un trío de excepción, formado por los canónigos don Luis Federigui, don Bernardo de Estrada y don Juan de Loaysa, aunque antes de acabar la década la responsabilidad recaería plenamente sobre el último, uno de los más cultivados personajes de la época¹⁴. Éste conocía las más importantes bibliotecas de la ciudad y mantenía buenas relaciones con la élite cultural sevillana. Además la experiencia al frente del archivo de la Catedral le dio suficiencia en el manejo de las fuentes documentales. Todo ello, en suma,



3. Valdés Leal. Triunfo de San Fernando. En Fernando de la Torre Farfán. Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor Rey S. Fernando. Sevilla, Nicolás Rodríguez, 1671.

12. ACS. VIII. Varios. Leg. 42 (1). 1642. "Instrucciones para los procesos de los venerables siervos de Dios Fernando de Contreras y Sor. Francisca Dorothea".

13. "[Ve. Contreras]. Leyeronse los autos de 25 de Agosto de 1636, de 16 de Marzo de 1638, de 28 de Julio de 1645, de 30 de Junio de 1656, y ultimamente el de 9 de Febrero de 1657, los mas en orden a que se solicite la Beatificación del V. Sacerdote Ferdo. de Contreras; y deseando el Cabº retraer esta causa del olvido, en que parece se auia sepultado, y proseguir la diligencias* [* interpuestas] para conseguir el rotulo nombre a los SSes. Don Luis Federigui Arcº de Carmona y Canº Coadjutor, Don Berdo. de Estrada Canº y Don Juº de Loaysa Racº para q asi en esta ciudad de Seuilla [Margen: Diputon. para su Beatificación], como en la de Roma por medio de sus agentes especialmte. por el Juº Zenzano, como mas inteligente en estas materias reconozcan y se informen del estado desta solicitud, y tambien del sitio que a este singula Vaon serua de pobre y humilde habitacion, y sobre ambos puntos refieran." ACS. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Lib. 71. 1671-1672, 1672, fol. 85. 14-XI.

14. "Este dia los ssres. de la diputacion de los Veners. sieruos de Dios Fernando de contreras y Madre Francisca Dorotea: dieron quenta; como auiendo retardado el emesar las probanças desta causas por varios accidentes, y hallarse oy el sr. Canº D. Mateo coello, a quien su sria. tiene nombrado, por procurador de ellas, mui embaraçado, por cuia causa se a excusado de usar del poder, a parecido que siendo el cabº seruido se le dé y nombre por procurador de ambas al sr. Rº. D. Juan de loaysa, que con el celo, y deuocion, que assiste se espera las adelante: y auiendo oydo dha propossission, su sria. de conformidad aprobo el dho nombramto. y se mando llamar, para otorgar los poderes pº estas causas, para el miercoles seis del corrte. y para entonces se traigan ordenados." Idem. Lib. 74, 1677-78, fol. 99, 1-X-1678.



4. Matías de Arteaga. *Catedral de Sevilla. Fachada oriental*. En Torre Farfán. *Fiestas...* Madrid, BNE, Bib. Digital Hispánica, 2/65329.



5. José Rubira. *Cardenal Solís*. Sevilla, Monasterio de Santa Paula. C. 1755.

le presentaba como la persona idónea para cumplimentar la información que en Roma necesitaban para conocer a Fernando de Contreras¹⁵. Ello coincide con una etapa de relativa tranquilidad en las aguas del Estrecho de Gibraltar que permitió recabar noticias esenciales en el Magreb, para proseguir con la defensa del personaje. Precisamente, ésta fue una de las mayores novedades de esta hora del proceso, la visita a la región africana en la que había efectuado Fernando de Contreras las labores que le señalaron como bienaventurado y digno de canonización. El capitán Juan Mariño de Crestelo fue el arriesgado emisario que se trasladó a la inquietante región norteafricana para completar un cuestionario, que se le había proporcionado, con las respues-

15. Diego Ortiz de Zúñiga. *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*. Madrid, Imp. Real, 1796, t. III, pág. 398; reed. Sevilla. Guadalquivir eds. 1988.

tas de los naturales del lugar con más edad y que habían tenido noticias claras del abnegado comportamiento del religioso¹⁶.

Por lo demás, Loaysa dirigió sus investigaciones a todos aquellos lugares donde había estado el Venerable, no despreciando indicio alguno que le pusiera sobre la pista de sus andanzas. Realizó una búsqueda sistemática por numerosas bibliotecas donde pudiera haber textos alusivos, es el caso de la del marqués del Carpio, en Madrid, con cuyo encargado, don Andrés Rodríguez de Brizuelas, trató en 1673¹⁷. En Sevilla acudió a diversos archivos particulares, como el “*que llaman del P. Pereira en col. de s. Hermengildo*”, o la librería del duque de Alcalá¹⁸.

Buscando la *vera effigies*

Para la Catedral el Venerable Padre era uno de *sus santos*. Había sido sabiamente integrado en su patrimonio al dársele entierro en su trascoro, formando parte de su memoria histórica. Al considerarlo de su propiedad es lógico que luchara por acrecentar su fama y categoría al convertirlo en santo. De ahí que fueran los capitulares quienes condujeran el proceso de canonización y sostuvieran el gasto que ocasionó. Hicieron lo mismo con el rey Fernando III de cuya figura también se habían apropiado.

Una apología creíble de las virtudes de Contreras llevaría aparejada la formalización de la imagen real del hombre. En la corte pontificia se demandó la plasmación de esta realidad física. De manera que la búsqueda de esa efigie verdadera (*vera effigies*) fue una tarea asumida por Loaysa y resuelta satisfactoriamente.

Don Juan de Loaysa supo de la existencia de varios retratos auténticos de Contreras. Uno perteneció al noble tarifeño don Fernando de Noroña, que lo hizo pintar, conservándolo en la capilla privada de su palacio hasta que su nieto don Alonso abandonara la plaza. “*Era de dos a tres quartas de cantidad pintada la cara y manos con su baculo en una y un Libro en otra*”¹⁹. De él se perdió todo rastro con el levantamiento del palacio de Tarifa, haciéndose eco de ello el emisario de Loaysa,

16. Es el testimonio de Ali Nayar “*moro de nación andaluz*”, vecino de Tetuán, que informó de noviembre de 1675. Idem. Fol. 69v., testigo 3º. ACS. VIII. Leg. 44 (3). Informaciones del v. Siervo de Dios Fernando de Contreras. 1676. Fols. 225-246. “*Aue Maria, ssma. Breve derrotero del biaxe q yo Juan Mariño de Crestelo Hize a la Barbaria por horden y Mandatto de los Illmos. Señores diputtados en la caussa del Sanctto Pe. Fernando de Conttreras, sobre sollicitar notiçias suyas en que Refiero algunas cossas particulares Acaezidas en dicho biaxe, dignas de sauerse Para Mayor honra i gloria de Nuestro Señor y del Sanctto y Grandeza del Illmo. y Rmo. Señor dean y Cauildo de esta Sanctta Igleçia Por la que goza en thenos tal hijo. Año de 1676*”.

17. Don Andrés Rodríguez de Brizuela diría que en la biblioteca de su señor, el marqués del Carpio, sólo había uno o dos libros de Francisco Pacheco, pero no se acuerda haberlos visto con retratos. ACS. VIII. Varios. Leg. 45 (4). Fol. 32r; Madrid, 14-VII-1673.

18. Además recibió el apoyo de Bartolomé Navarro, Diego de Zuñiga, Fernando de la Sal, Juan Bernal, el contador Manuel Fernández Pardo y Diego de Gongora, entre otros. ACS. VIII. Leg. 46 (5). Fol. 532.

19. ACS. Leg. 45 (4). 112. Tarifa, 19-VII-1685.



6. Gerhard Mercator. *Carte géographique ancienne de la Barbarie* (de l'Atlas Minor). Amsterdam, par Jan Cloppenburg, 1630.

Francisco L. Alejandro Matafranca, que en su camino al Magreb había recalado en la ciudad señorial²⁰.

Frustrada esta posibilidad de encontrar la *vera effigies* de Contreras hubo de seguirse en otras direcciones. Una de ellas entre los descendientes de doña Teresa de Zúñiga y Guzmán (+1565), duquesa de Béjar, a la que el sacerdote había servido como capellán y del que tuvo dos retratos en su palacio de Villamanrique, uno de ellos de cuerpo entero²¹. Loaysa contactó con una tataranieta, doña María Guadalupe

20. Don Francisco Luis Alexandro Matafranca escribiría, desde Tarifa, a don Juan de Loaysa, el 19 de julio de 1685: *"Habla del Retrato del V. Pe. [Al margen]. Sr. Recibo vna de vmd. de tres de julio y en ella me insta la Breuedad de la diligencia en el negocio no esta sr. Lo [¿no?] tardo de my parte, sino en las pocas fuerças que estos Señores tienen para los negocios como lo tengo referido en respuesta de vna que llegara a manos de Vmd; en lo que aora me pide Vmd. aserca del Retrato del Venerable sto. fernando de Contreras, digo, Lo hiço pintar el Duque Dn. fernando de loraña a imitacion de su nombre y estuuo en palacio en su Capilla asta el tiempo, que su nieto Dn. Alonço de loraña gouerno (que este sr. Duque me falto por poner la vez passada) aquella plaça q fue el ultimo duque en el gouierno, ese fue el q en su ropa lleuo el quadrito, q segun me lo conto mi abuelo era de dos a tres quartas de quantidad pintada la cara y manos con su baculo en una y un Libro en otra; decir los años en ese particular es neccario ocurrir a Jorge Seco que es un Libro (q asi se intitula) donde estan los gouieros y los años que gouernaron los Duques= en lo que Vmd me diçe escriua a seupta es cosa cansada, por q son pocos los q ai q me lleuen ocho años, y luego son muy enteresados= faltome por poner q la dha Mª de la Cruz fue muqe de Antº Curado..."* ACS. VIII. Leg. 45 (4). Fol. 112.

21. Doña Teresa de Zúñiga y Guzmán, duquesa de Béjar y marquesa de Ayamonte y Gibraltor, la gran duquesa, murió el

Alencastre, duquesa de Aveiro y Maqueda y esposa de don Manuel Ponce de León, V duque de Arcos, que no le pudo proporcionar los datos que buscaba, aunque convino con ella en la necesidad de intercambiar cualquier tipo de información²².

Y al fin Loaysa localizó un retrato auténtico de Contreras, del que se apropió y utilizó como modelo para su programa de ensalzamiento del personaje. La historia de este cuadro es poco clara y está salpicada de incógnitas de imposible resolución. Se dice que fue pintado por Luis de Vargas en 1542, con el lógico fin de permanecer en la Catedral. Este hecho no ha podido ser confirmado de manera fehaciente. Lo cierto es que



7. Cornelio Schut. *Fernando de Contreras*. Fdo: "C. Schutt f. Hispal". Madrid, BNE. Bib. Digital Hispánica, IH/2211/1. c. 1680.

25 de noviembre de 1565, en sus casas de la plaza de Regina; y fue enterrada en el conueno de Regina. "Esta señora se dice en la relacion de la vida del Pe. Contreras q imprimio el abad Gordillo q fue vna de las q se hallaron en Sev^a. a la muerte del siervo de Dios y q por sus manos le amortajó, están dos retratos suyos en el Palacio q tienen los Marqses. de Villamarq. en su lugar de V^a. manrique y en el mayor q es de cuerpo entero dice: D. Theresa de Zuñiga y Guzman gran duquesa de Bejar, fundadora del mayorazgo de V^a manrique murio año de 1565 en sev^a. y se entero en Regina q la dicha señora fundo..." ACS. VIII. Leg. 45 (4). Fol. 254r.

22. A la duquesa: "Lleua a V. Exc^a la Vera Effigie de su sto. Capellan F^o. de Contreras el sr. d. g^o. de arde. y Gan. arc. de esta s. ig^a a qn. he pedido la ponga en mano de V. Exc^a. no ha sido posible remitirla antes por la dilacion del abridor yo quisiera q fuera de el mejor de Flandes. Aora ha venido" (ACS. VIII. Leg. 46 (5). Fol. 33r). "Muy deseado tenia saber ya q el retrato del Santo Pe. Contreras quedaua en mano de V.E. como es seruida de participarme, y no es y casi me alegro auriendose aca descub^o. Todo mucho q en torrijos se dexasen de hallar memas. pues con mui poca, o ninguna dilig^a. se sacó en dias pasados por mano de D. Gaspar de Ribadeneira can^o. de toledo la mem^a. que va con esta, y aca se descubrio en vn libro antiguo, escrito de mano de Argote de Molina contemporanea q alcançó al Pe. Contreras el otro capitulo q vno y otro remito a V. Exc^a p^a que..." (Idem. Fol. 34r. 24-IX-1675). "A cuya mano remitiré una efigie suya en acabando de abrir la lamina, donde inferirá V. exc^a. aun por el retrato lo heroico de ese gran varon" (Idem. Fol. 35). De la duquesa: "Doi a em. muchas gracias por el retrato del Santo Pe. con que me he alegrado infinito y con las buenas noticias de lo que se ha sabido de Argel..." (Idem. Fol. 38. 20?-IX-75). Carta de Loayssa a la duquesa. "Exma. Sra. Mui deseado tenia saber ya que el retrato del S. Padre Contreras quedaua en mano de VE. como es seruida de participarme. y dudo que en torrijos se dexasen de hallar memorias pues auriendose descubierto aca en vn libro antiguo escrito de mano de Argote de Molina..." (Idem. Fol. 39. 24-IX-76).



8. Cornelio Schut, f. et p., Martin Bouche, esc. *Vera Effigies de Fernando de Contreras*. Madrid, BNE. Bib. Digital Hispánica, IH/2211/4. 1683..

fue grabada por Martin Bouche, en Amberes. Esta versión estaba enriquecida por los símbolos del ministerio de Contreras, coincidentes con la idea que habían concebido los promotores:

“pintura de cuerpo entero puede ser en la forma del Original con el manto negro de paño basto abierto por los lados, con la sobrepelliz llana y humilde como dicen los testigos, el Baculo en la mano o la diciplina, aludiendo a la gde. q se dio qdo. el obispado y a los pies todas las insignias de Mitra Pontifical Baculo pastoral anillo y demas insignias de Obispo. como despreciandolas o hollandolas y las insginias de Abad mas particulares q ay hollandolas tambien. y si pareciere niños caustivos y mucha gente cautiva a longes. por lo de redentor de cautiuos o entregando a el Baculo a los Moros q recibiran con reuerencia dandole al sº xptianos cautiuos”²³.

al cabo de los años aparece entre los bienes de Bartolomé Herrera el Rubio, hermano de Herrera el Viejo. Tras su muerte, ésta y otras pinturas, fueron adquiridas por el jurado José Bellero, para quien era “*un tesoro porque no auia otra*”. Finalmente acabó en poder de don Juan de Loaysa por cesión de los herederos del último propietario, su mujer María de Urbina y su hijo, también José Bellero. Esto último ocurrió el 28 de noviembre de 1672, a partir de entonces la historia se hace confusa²³. En esencia, el cuadro fue el referente básico de una nueva *imagería* que se difundió con el progreso de la causa. Fue versionado sucesivas veces, aunque todas derivan de una primera copia efectuada por Murillo. De ella se sirvió Cornelio Schut para crear la estampa, que

23. ACS. VIII, Leg. 45 (4). Fols. 174v-175r. A esta cuestión me refiero en un artículo que tengo en prensa.

24. ACS. VIII, Leg. 45 (4). Fol. 182r.

Idéntica es la lámina dibujada por Lucas Valdés y grabada por J. Mulder, que guarnece el panegírico oficial, la *Vida del siervo de Dios y ejemplar sacerdote*, escrito por el jesuita Gabriel Aranda. El libro fue impreso por Tomás López de Haro, a costa del propio Loaysa, entre 1689 y 1693²⁵. El manuscrito obtuvo la aprobación del canónigo, al contrario de lo que ocurrió con otro texto escrito por el pintor Francisco Pérez de Pineda, como se desprende del tono doliente con que éste se expresaría en las décimas que le dedicara:

*“Conosco en vuestro saber, / Señor, que en mi manuscrito / haueis hallado delicto, / pues lo quereis recoger: / y aunque hazer desvanecer / vuestra alabanza al autor, / diziendo que es lo mejor: / ya segun lo que estoy viendo / Señor Don Juan, yo no entiendo / este linaje de amor. / Si algun fracaso se teme, / salga a luz a quien lo juzga, / si es bueno, para que luzga, / si es malo, para que se queme: / sed vos el timon, o leme [sic], / que desmintiendo riberas, / ynvestigues las esferas; / conquie quitandome enojos, / Señor Don Juan de mis ojos / diré, como de antes eras. / Si vuestro discurso anda / mirando humanos respectos, / por lo que mira a conceptos, / no está en casa Juan de Aranda: / no os hagais tan a la vanda, / que tan domestica guerra, / lo mugeril la destierra, / diciendo á tanto penar; / Don Juan se quiere embarcar, / Las Damas dicen que yerra. / En pleito que es tan sin arte, / en que quedo mejorado, / pido que me deis traslado, / si me conoceis por parte: / mas, si avista se reparte, / y en favor setençia os dan, / saldre del penoso afan, / y mas, si dize el Juez: / tiene razon Doña Ynes, / dele la mano Don Juan.”*²⁶

Sin duda, el cultivado Loaysa no supo disimular la pobre impresión que le causaron las 99 octavas escritas por el discreto escritor. En ello coincidiría con el parecer de Ceán Bermúdez que tachó a Pérez de Pineda de mal pintor y peor poeta.

El arte del regalo, el arte regalado.

Es un hecho que para activar el proceso de creación de un santo, lo idóneo es mostrarlo como tal o al menos crearle el halo de bienaventurado, con una bien trabajada y acrisolada imagen. De ahí la insistencia de Loaysa por recuperar esa *vera effigies* que conquistara los corazones de los fieles y les moviera a devoción. Pero no todo se reducía a presentar el retrato auténtico en lugar público para contemplación del vulgo, era preciso introducirlo en los hogares, con un bien medido flujo de estampas.

25. Idem. VIII, Leg. 45 (4). Fol. 386. Fechas del contrato y de la carta de pago, respectivamente. Esta última dice así: “SEPan qtos. esta Carta vieren como Yo Thomas Lopez de Haro impresor de libros Vezº. desta Ciud. de Seuª., otorgo y conosco que doy carta de pago al sor. Dn. Juan de Loayza canonigo en la sta. Yglesia desta Ciud. y vezino della de tres mill ochocientos y veinte y cinco Rs. de moneda de Vellon que son por resto y finiquito de la cantidad que a importado la impresion del libro de la Vida del Venerable Sieruo de Dios Pe. ferndo. de Contreras q yo e impreso en que a entrado el costo de la lamina y estampas, Pliegos que se hizieron demas segun el concierto q conmigo se hizo por dho. sor. Don Juan de Loaysa encuadernaciones lizencias y Pliegos del indize y todo lo demas que corrio de mi cargo y obligacion Perteneciente al dho. libro cuya impresion y libro a costado de su propio caudal dho. ssor. Canonigo Don Juan de Loayza por el afecto que tiene a dho Sieruo de Dios...” 10-I-1693. Ante Sebastián de Sta. María. Al margen: “La impresion toda del Libro con estampas costó todo 12. raeles...” En el expediente hay una copia coloreada y firmada por “D. Lucas de Valdes J. Muldes Fecit”.

26. ACS. VIII, 56 (15).



9. ¿Murillo? *Fernando de Contreras*. Sevilla, Ayuntamiento, ¿h.1673?

Pero no se agota en este nivel expresivo el sentido de la imagen. Todo lo contrario, el éxito de la misma se producirá si logra cautivar al tribunal que iba a juzgar

la importancia del personaje. Como la canonización se sustanciaba en Roma, ante la Congregación de Ritos, había que destacar a un agente con las buenas cualidades del canónigo don Bernardo Gallo, diplomático y sumamente perspicaz, que ya se había estrenado en estas lides con el proceso de San Fernando. Había que ser cautos y proceder de acuerdo a un protocolo, en el que abiertamente se piden regalos en forma de pinturas:

*“Costumbre es de esta Corte, luego que se introduce una Causa, en la Congregazon. dar quadros, y Pinturas, del pretendiente, al Promotor, Secretario, y Procurador y todos tres las piden, y desean. Suppco. a VS. Illm^a vea que me manda en esto, para que con su orden, yo proceda mas conforme a su gusto, e intencion. Espero tabmien me mde. todo lo demas, en que quisiere le sirua.”*²⁷



10. Luis de Vargas/Bartolomé Esteban Murillo. Fernando de Contreras. 1541/h. 1673.

En esta costumbre, que supongo muy arraigada dentro de la corte pontificia, está el origen de un fecundo trasiego de obras e ideas artísticas. Tanto en una dirección como en otra. Pues si bien hay pinturas encargadas a artistas locales y enviadas a Roma, las hay que siguen el camino inverso. En el caso que nos ocupa el agente catedralicio pide a su interlocutor sevillano el patrón de trabajo, un modelo para las pinturas que habría de encargar en la ciudad italiana: *“Tomando Vs. Illma. resoluzion. de que se den quadros, se serbira se me imbie, alg^a ymagen de este santo, hauiendo por alla, p^a. ajustar los quadros”*.²⁸

El 12 de septiembre de 1673 Loaysa comunica a Gallo que está en ello, pero que espera que Murillo haga el retrato²⁹:

27. Roma, 29-VII-1673. ACS. VIII, 47 (6), fol. 30.

28. Idem, postdata.

29. ACS. VIII, 47 (6). Fol. 34. A don Bernardo Gallo, en Sevilla, 29-VII-73.

“Pe. D. Bern^o Gallo. Seu^a y sete. 12 de 1673.

Aunq este correo no hemos tenido carta de V. m. q sera por la nouedad de la causa del s. Rey, de cuyo buen suceso le damos el parabien, escreuimos a V. m. pe. q sepa q no van oi las cartas y poder de n. s^o. Contreras porq el sr. D. Juan de texada aun no nos ha remitido la de la Reina n. s^a. que aguardamos el correo siguiente por remitirl tod embiarlo todo en vn pliego quanto a la V^a Effgies, nos ha dicho Bme. murillo q hara vna pintada y acabada en lienço, q sirua de Original, de donde se copien allá las otras, que quisieramos fuera todo esto con breuedad mas no es posible por auer partido de Cadiz la Semana pasada el Combos con q es preciso dilatarlo hasta tener ocasion a proposito para remitirla en vna caxa de madera, o como mejor y mas seguramente pareciere. V. m. no nos dexede de escreuir q en caa carta aguardamos la noticia de auer hallado los papeles q se buscan...”³⁰.

Y dos semanas más tarde la obra está comenzada: *“Quanto a la Vera effgies, se va prosiguiendo, como diximos a V. m. en la antecedente, para remitirla con toda seguridad.”³¹*

En mayo del año siguiente aún aguarda Gallo que le llegue el cuadro. En Roma le aprietan para que acelere las gestiones, inquietud que transmite al Deán y Cabildo:

“Los ministros de la Sagrada Congregon. de Ritus me aprietan por los quadros que les tocan de la causas del sto. Contreras y de la Sta. Me. y me diçen q es razon que se los de, supuesto que he alcanzado lo que he querido, y assi me parece conueniente, por no disgustarlos, el que VS.I. me enuie la efgies de dhos sanctos, para que se hagan los dhos. quadros, y los de aquienes van de costumbre que es quanto se me offreze...”³²

Por fin en junio de ese mismo año está acabada la pintura, con la de la Madre Dorotea:

“Y en qto a las efgies de los dos siervos de Dios, decimos q ya estan acabadas y mui a nr. gusto, pero no ai aun ocasion de enbirlas, y assi q las aya las embiaremos q por ser grandes y desear q vayan con toda seguridad no lo hemos hecho hasta aora no se ofrece otra cosa.”³³

En diciembre el padre Gallo justifica al cabildo el interés de abrir la lámina de Fernando de Contreras por los frutos que se pueden cosechar entre los fieles, al suscitar en ellos la devoción hacia su figura y así facilitar su contribución económica al proceso³⁴.

30. Idem. Fol. 35. 12-IX-1673, Sevilla

31. Idem. Fol. 36v. A d. Bdo. Gallo, 26-IX.

32. Idem. Fol. 100r-v. D. Bernardo Gallo al deán y c. en su dip. de los ssres. Contreras y Fac. Dorotea. Roma, 19-V-1674.

33. Idem. Fol. 100v. Borrador. Al pe. Gallo, 19-VI-74.

34. Idem. Fol. 133v. 29-XII-74. Gallo al Deán y Cabildo, en su diputación de ambos personajes: *“y q se acauara de imprimir todo, y en la dha. instruccion, no esta el q sea nesessario, el q se habra la lamina de la vera efgie de este sieruo de Dios, porq. es gasto q se podria haser de menos, sino es q VSillma. la mande hacer con animo, de q en esta Ciudad, se le cobre deuocion, por los ciudadanos, los qules. para obra tan pia contribuiran con limosnas para el proeseguimiento de esta cussa, y para esta Ciudad, por aora, no es de prouecho, porq ay muchas caussas de Santos, q stan para Beatificarse y canonizarse, y no tienen la vidas impressas con las laminas de la veras efgies, las quales sirven solamente, para ponerse quando se imprimen algunas en los libros, juntamente con la efgies de los Cardles. Poniente de la caussas de Santos,*

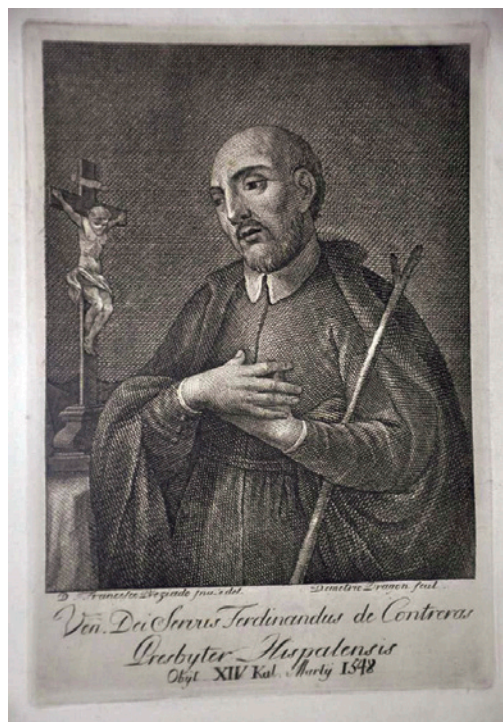
Murillo entrega su copia al Cabildo, que la acepta y la expone en la Sacristía mayor. Al cabo de una década, en 1688, Loaysa regala a la Catedral la *Vera effigies* atribuida a Vargas, que había conservado. Los capitulares la destinan a la misma estancia, tal como hoy puede observarse. En este punto cabe preguntarse por la versión de Murillo que ha desaparecido. En todo caso el empeño puesto por promotores y artistas acabó en las estampas abiertas por Bouche con dibujo de Schut efectuado siguiendo el modelo apenas concluido. En cierto modo fueron satisfechas las expectativas levantadas por dicha obra. Esta circunstancia nos permitiría fechar el grabado, situándolo en torno a 1674. Repite la efigie del



11. Francisco Preciado de la Vega. *Venerable Contreras*. Sevilla, Catedral, 1770.

lienzo, salta a la vista la identidad, incluso el texto apócrifo de la tela está repetido al filo del tondo grabado: “*V. EFFIGIES V. SERVI DEI FERDINANDI D. CONTRERAS SACERDOTIS HISPALENSIS CAPTIVORVM. M.D.XLVIII. AET. LXXII.*”

Pero como el proceso sigue su curso sin que se alcance el resultado esperado, éstas no serán las únicas imágenes que se producirán. Tal vez sí sean las de mayor calidad, aunque dado el sentido expresivo que tienen es comprensible que acabaran siendo suplantadas con los años y el cambio de los gustos estéticos. Nace así una nueva versión en el curso del nuevo siglo, más acorde con otra sensibilidad más expansiva y emotiva. Pese al evidente fracaso de los promotores del proceso, está asegurada su continuidad, una vez ganado el apoyo de importantes sectores sociales. En su conjunto la ciudadanía había adoptado a Contreras como santo, como se verá en los años treinta del siglo XVIII, cuando sea patente que la curia pontifica va por detrás de la sociedad sevillana. Ante la incongruencia de la situación don Luis de



12. Francisco Preciado de la Vega, pin., Demetrio Dragon, exc. Fernando Contreras. H. 1770.

Salcedo, arzobispo, reconduce el proceso. De esta época datan las Letras Remisoriales y Compulsoriales de la Sagrada Congregación de Ritos³⁵. En 1733 se halla en Roma, como intermediario del Cabildo sevillano don Juan José de Zamora³⁶.

Ni con todo su ímpetu e ilusión logró Salcedo progresar, aunque le preparó el terreno a su sucesor, el ilustre cardenal Francisco Solís. Como hombre de su tiempo, influyente y bien conocido por la corte romana, revitalizó el proceso, aunque sin llegar a rematarlo convenientemente. Procede entonces cambiar el retrato por otro ejecutado por un afamado pintor sevillano que había completado su formación en Roma, Juan Preciado de la Vega. Este artista había iniciado sus estudios en el taller del pintor local Domingo Martínez, desprendiéndose de esa carga barroca por la incidencia de la academia romana, de ahí que es-

tuviera a la altura de las circunstancias, al gusto de la corte pontificia. El autor de la Arcadia Pictórica atendió el encargo con dos lienzos, pintados en 1771, para regalar al Prefecto de Ritos, el cardenal Marefoschi y al Promotor del proceso³⁷.

En 1778 comunicaba don Ignacio de Aguirre a don Martín Alberto Carvajal, agente del cabildo en Roma, que los cuadros, copias del retrato original de Contreras, estaban acabados y prestos para serles entregados. Previamente le habían sido encargados a Preciado dos dibujos coloreados en tela hechos para ser grabados, distintos por tanto de los dos lienzos:

“Roma 19 de Agosto de 1778.

Mui sr. mio y de mi maor. estimacion. En satisfacion de la apreciable de VS. de 18 del pa-

35. ACS. VIII. Leg. 48. Autos de la causa de Beatificación y canonización de Contreras. En virtud de letras remisoriales de la Sagrada Congregación de Ritos expedidas 24-VII-1731, ante Salcedo. y los señores Gabriel de Torres y José Manuel de Céspedes y Juan Cornejo y Joaquín de la Pradilla, a petición de Diego Antonio del Campo.

36. En Roma se encuentra en 1733 Juan José de Zamora, intermediario de la Iglesia sevillana. *“En esta semana passda rezeui de D. Antº Cabello, el libro de la vida de nro. ve. con los compendios y retratos”*. ACS. VIII, 56 (15). Roma, 17-I-1733.

37. *“Ytem por dos quadros del ve. Contreras el uno en lienzo de Emperador para darse al nuevo Prefº de Ritos al Cardl. Marefoschi, y el otro en lienzo de 4 palmos para el nuevo Promotor en todo... 55 [escudos] 50 “pagados al Pintor, como de su recibo que se remite.”* ACS. VIII. Leg. 56 (15). S. fol. *“Nota de los gastos que se hacen por el Illmo Cabildo de Sevilla, en la causa del Vene. Fernano de Contreras en la Congregn. de Ritos.”* 1771.

sado solo deuo decir que la copia del retrato original del mro. Vene. Contreras esta concludida desde el dia 8 del corriente, y que Castel Ruiz aguarda qe se proporcione embarcacion para Genova a fin de remitir a VS. los consavidos quadros.

Excusado me parece repetir que el difunto Lasalde encargó a Preciado por quita. de la Causa los dos dibujos que pagué, pues creo que por mis antecedentes Vs. se abra hecho cargo de que Yo Justifiqué con razon este pensamiento, y de que es cosa mui distinta del quadro ó quadros los dos pequeños dibujos para sacar las estampas del Vene., hechos al oleo en una tela del tamaño de un pliego, grande el uno, y menor el otro.

Me asegura Costanzi que trabaja // en la Causa sin intermision:...

*Ignacio de Aguirre al sr. d. Martin Alberto Carbajal.*³⁸

Poco después, en 1784, y, en lógica sucesión, sale del taller del librero romano Lorenzo Cupis una nueva edición de las estampas de Contreras, con la imagen del Venerable grabada por don Demetrio Dragón, repitiéndose edición en 1787³⁹. Carvajal mediaba en el encargo.

A principios del siglo XIX agoniza el proceso, aunque aún hay intentos de avivarlo con la edición de más estampas, tiradas por Pedro de Moya en 1805⁴⁰. Y después... memorias y rememorias y una vuelta al mito con el homenaje a Murillo⁴¹.

38. Idem.

39. Idem. Leg. 55 (14). Cuenta de 1784, desde 30-VII. Lorenzo de Cupis librero. "Al Gravador dn. Demetrio Dragon por haver gravado la Imagen del Ve. Contreras incluso el gasto de la Lamina, y consta de su reciuo", 20 bayocos. Recibo de 350r. por imprimir mil estampas del venerable padre y tirar otras quinientas en cuartilla de papel marca mayor, a 30 reales las cien y 20 por la impresión de mil en medio pliego de media marquiella, 9-IX-1805. Fdo. Pedro de Moya".

40. Idem.

41. El Año Murillo ha tenido una gran repercusión en el medio cultural sevillano, no tanto con la recuperación de un artista que no lo necesita porque en modo alguno ha quedado ensombrecido por el deterioro de la memoria, sino por la revisión del tiempo en que vivió. Y ello ha significado una puesta al día de hechos artísticos y sucesos históricos como el que nos ocupa. Murillo ha sido revivificado como codificador de hagiografías y algunos de sus temas han retornado a la actualidad. El Templo Mayor acogió una exposición sobre Murillo en la Catedral de Sevilla. La mirada de la Santidad, curada por Ana Isabel Gamero (08/12/2017-08/12/2018). El retrato de Fernando de Contreras, sin embargo, transitó por otra de las muestras, la que gestó Benito Navarrete sobre Murillo y su estela en Sevilla, auspiciada por el ICAS y exhibida en el Espacio Santa Clara, entre el 06/12/2017 y el 08/04/2018.

Cerca del cielo. La creación de los santos y su imagen en la América hispana¹

Introducción

De los santos creados en el siglo XVII por la Iglesia romana, la mitad eran de origen ibérico². Si a ello sumamos los que se encaminaron sin llegar a serlo, tendríamos un panorama extraordinariamente vivo, en que se contextualizan asimismo una compleja labor misional, pues evangelización y hagiografía van de la mano en esta empresa de “conquista” espiritual³. Y aunque hubo una experiencia previa que ayudó a sistematizar los recursos utilizados en la evangelización, fue necesario reformularlos. Para ello la religión utilizó nuevos recursos, como la edición de catecismos en lenguas autóctonas, la creación de estructuras arquitectónicas acordes con el espíritu de la población nativa o la adaptación de las artes plásticas al entendimiento de los locales. Y también se recurrió a una nueva hornada de santos, creada de acuerdo a un patrón contrarreformista.

La actitud beligerante de la Iglesia romana, unida a la tenaz injerencia de la Corona española sobre sus asuntos espirituales, dieron lugar a la promoción de diversas figuras de devoción⁴. La política de canonizaciones de la Sacra Congregación de Ritos, que había sido diseñada con el fin de favorecer la renovación del imaginario

1. La primera versión de este capítulo se publicó, con el mismo título, en la revista *SEMATA. Ciencias Sociales e Humanidades*, vol. 24 (2012), págs. 89-109.

2. De un total de 276 causas abiertas en el siglo, 60 lo fueron en España. Jean-Robert Armogathe. “La fabrique des saints. Causes espagnoles et procédures romaines d'Urbain VIII à Benoit XIV (XVIIe-XVIIIe siècles)”. In J. Croizat-Viallet y M. Vitse (coords.). *Le temps des saints. Hagiographie au Siècle d'Or. Dossier de Mélanges de la Casa de Velázquez*, n° 33(2) (2003) 2003, p. 19. Delooz reconoció que el siglo XVII fue el siglo de las canonizaciones españolas (*Sociologie et canonisations*. Liège, Université, 1969, p. 252). Sobre este tema existe una amplia bibliografía, de la que extraería los textos de André Vauchez (*La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*. Roma, École Française, 1988) y de Thomas Dandeleit (*La Roma española. 1500-1700*. Madrid, Crítica, 2002), y, para América, el de Antonio Rubial (*La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de la Nueva España*, México, UNAM-FCE, 1999). Más reciente: Eliseo Serrano Martín. “Hagiografía y milagro. Fabricar santos en la Edad Moderna”. In J. L. Beltrán, B. Hernández y D. Moreno, eds. *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico en la Edad Moderna*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, págs. 193-216.

3. La evangelización americana fue una empresa compleja que tuvo varias fases. Cada una con sus propios recursos y medios, con distinto alcance y diverso resultado.

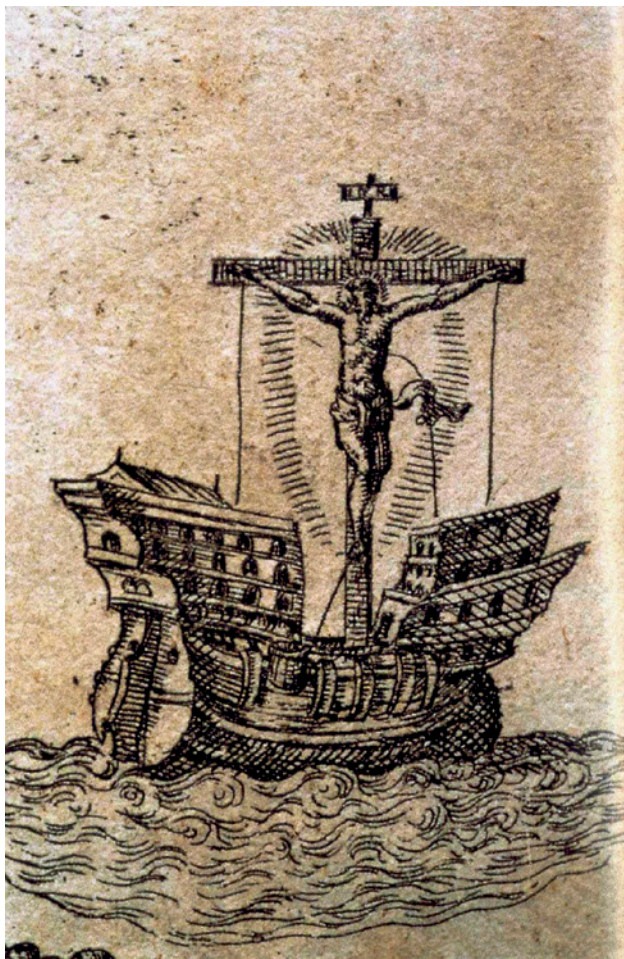
4. Merece la pena releer el capítulo que Dandeleit dedica a la canonización de los santos españoles. T. Dandeleit. *La Roma española*, op. cit., pp. 211-229.

católico, con otros referentes de perfección cristiana y modelos de virtud, pudo asumir estos *exempla* exportables a las Indias españolas.

Es evidente que en el proceso evangelizador estaban comprometidas numerosas voluntades y en juego múltiples intereses. Pero, por encima de todo, hay que ponderar el poder político metropolitano encarnado por el rey y su alter ego, el virrey. La acción de gobierno pasaba, en consecuencia, por la convalidación de tipos y lenguajes.

Pero en América se produjo un desdoble en la relación con los santos, pues por debajo de ese horizonte cultural, existió una extraordinaria gama de situaciones derivadas de ese “encuentro” de civilizaciones. Quedó un complejo sustrato popular que asumió las imposiciones de la Iglesia romana sin desprenderse de sus creencias ancestrales. La potencia de esa religiosidad popular, que asentó los ritos cristianos sobre la base de lo vernáculo, de las tradiciones más arraigadas, se hizo notar. Y en cierto modo sobre ello basculó el nuevo santoral⁵.

Aunque se crearon pocos santos americanos, existió un considerable caudal de personajes dignos de tal consideración, algunos de los cuales fueron señalados como sujetos susceptibles de ser elevados a los altares. El clamor popular en algunos



1. Fray Diego Valdés. *Rhetorica Christiana*. Perugia, Jacopo Petruccio, 1579.

5. Este complejo proceso de dominación, sometimiento, aculturación e incluso sincretismo, sigue siendo examinado desde múltiples perspectivas y con divergentes sensibilidades. Sin ánimo de entrar en el debate, no puedo menos de mencionar el clarividente texto de Eduardo Galeano, que con cerca de 50 años no pierde, por desgracia, actualidad: *Las venas abiertas de América Latina*. México, Siglo XXI, 1971. Para nuestro intento léase el capítulo “Fiebre del oro, fiebre de la plata”.

casos, el llamamiento de determinados individuos o comunidades de religiosos, unas veces fue atendido, pero otras acabó silenciado. En cualquier caso, al margen de los santos hubo más referencias espirituales, algunas bordeando el abismo heterodoxo.

Crear santos a la medida

La impulsión de los procesos de beatificación y luego canonización vino dada desde distintas instancias, no siempre en el ámbito religioso, pero sí todas sobradas de recursos económicos y con gran fuerza de empuje⁶. Las órdenes religiosas más las élites del clero secular, jugaron un importante papel en este escenario; siendo especialmente activos los dominicos, por encima de los franciscanos y los jesuitas. Todos ellos, con mayor o menor fortuna, trabajaron por construir su propia panoplia sacra. Rosa de Lima y Juan Macías son algunos de los canonizados, a los que hay que añadir otros que no llegaron a sobreponerse a los obstáculos que dificultaron su camino, como Mariana de Jesús.

No hay una norma que rija el comienzo de todo proceso, ni siquiera un perfil determinado de los promotores, aunque sí un itinerario acomodado a la tradición, que entraña el aprovechamiento de ciertos recursos. A veces, el hecho de que el personaje haya muerto “en olor (loor) de santidad”, estando en boca de la ciudadanía, facilita el inicio del mismo. En cierto modo, así ocurrió en el caso de Rosa de Santa María.

Oficialmente, existían dos caminos hacia la beatificación, en el umbral de la santidad: el reconocimiento de las *virtudes heroicas* y la incoación de un proceso de martirio. Siendo ambos los recorridos en los virreinos, y aunque fueron muchas las postuladas, pocas culminaron en los altares; mayor fue el número de los beatos reconocidos y más el de los que llegaron a ser venerables, gozando de la virtud heroica.

Santa Rosa fue el primero de los santos americanos, como así lo resaltan los estudiosos. Los hilos de su causa fueron movidos con notable habilidad por varias manos, con el aplauso de las autoridades civiles y eclesiásticas, locales y peninsulares, que sumaron voluntades y compartieron en cierto modo los gastos⁷. El propio vecindario de Lima, que conoció la vida y los milagros obrados por Rosa, dio un primer impulso al proceso. Motivó a la comunidad religiosa y por extensión al conjunto de la orden dominica, que asumió una mayor cuota de responsabilidad para sacar adelante la que se convirtiera en una empresa colectiva. La documentación habla de lo

6. José Luis Sánchez Lora se ocupó del trasfondo de los procesos de canonización en su libro *El diseño de la santidad. La desfiguración de San Juan de la Cruz*, Huelva, Universidad, 2004. También yo me interesé por el tema y lo abordé en una síntesis, abordando el proceso de creación de la imagen, en paralelo a los de beatificación y canonización, en *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*, Buenos Aires-Madrid, Miño y Dávila, eds., 2005.

7. Fernando Iwasaki Cauti. “Mujeres al borde de la perfección: Rosa de Santa María y las alumbradas de Lima”. *Hispanic American Historical Review*, 73:4 (1993) págs. 71-110.

oneroso que resultó el procedimiento. Incluso postergó otras causas iniciadas previamente para obtener mayor rendimiento al esfuerzo. Y bien que lo supieron aprovechar, pues la exposición de sus restos atrajo a una gran multitud de seguidores que quiso rendirle un último homenaje y apenas una semana después de la muerte, el 24 de agosto de 1617, se inició el proceso ordinario, que culminó el 12 de abril de 1671, poco más de los cincuenta años establecidos por el pontificado.

La primera santa se quiso convertir en la piedra angular de la política evangelizadora de los dominicos. Era el conducto por el que llegar a las élites. Pero fue preciso trabajar en otra dirección para cubrir el horizonte cultural de la población americana. Si Rosa era hija de un arcabucero real, miembro pues de la sociedad criolla, quedaba por proveer del pasto espiritual a los otros sectores de la población. Y sin duda, uno importante y que exigía una atención cada vez mayor, era el que componían los mulatos y negros. Difícil era agregar al redil cristiano quienes habían practicado otros ritos y menos se iban a identificar con el viejo santoral. De ahí el interés por elevar a los altares a un hermano dominico, Martín de Porres, que era mulato y tenía antecedentes esclavos. Con ello se alcanzaba el crédito entre un creciente sector de población. Pero



2. Cornelis Galle, esc. *Christo Desponsa*. In P. Ioan del Valle, *Sl. Vita e Historia S. Rosae a S. Maria*. Amberes, 1ª m. XVII.



4. Esc. del Callao. *Retrato póstumo de San Francisco Solano con donantes*. La Paz, Museo de San Francisco. P. s. XVIII. Foto: Gonzalo Ibert Alvarez.



3. P. S. inuen et sculpsit. Vera effigies Venerab. Serui Dei P. F. Francisci Solani Roma, Typis Michaelis Herculis, 1671.

el proceso de Porres se postergó hasta 1837. Y precisamente lo que le favoreció en su reconocimiento público, le perjudicó en la continuidad del proceso de canonización, la diversidad racial.

En este punto cabe recordar a otro santo creado tras una intensa vida dedicada a mitigar la dura vida de los esclavos, Pedro Claver. Aunque en cierto modo hay una contradictoria opinión acerca de los intereses ocultos tras el impulso inicial. Quienes han estudiado el expediente de beatificación y canonización concluyen que la población blanca de Cartagena quiso con esta figura legitimar el trato dado a los esclavos africanos⁸.

Y como no hay dos sin tres, los dominicos también postularon a San Juan Macías, que era la mejor manifestación de lo que la orden significaba: su vocación evangelizadora. Durante veinte años anduvo por tierras del

Perú, cumpliendo su misión en apoyo de los menesterosos. Coetáneo de los otros santos peruanos, representa la sencillez y la entrega.

Por su parte la orden seráfica impulsó el culto a San Francisco Solano, oriundo de tierras españolas, que representa al voluntarioso evangelizador. La Compañía de Jesús había brindado su apoyo a una causa, que sólo después de un siglo lograría culminar con la beatificación, la de Sor Mariana de Jesús. Los propios padres fueron los tutores de la monja en su formación y quienes luego la ensalzaron como 'Azucena' que brotó el florido campo de la Iglesia en las Indias Occidentales de los Reynos del Perú, y cultivó con los esmeros de su enseñanza la Compañía de Jesús. Evidentemente, los jesuitas abrigaban el deseo de contemplar en los altares quien había estado vinculada a ellos⁹.

8. Tulio Aristizábal Giraldo y Ana María Splendiani. *Proceso de beatificación y canonización de san Pedro Claver*, Bogotá, CEJA, 2002, pág. 47.

9. P. Jacinto Morán de Butrón. *La Azucena de Quito, que brotó el florido campo de la Iglesia en las Indias Occidentales de los Reynos del Perú, y cultivó con los esmeros de su enseñanza la Compañía de Jesús...* Madrid, Impr de d Gabriel del Barrio, s/f. [1724]. Vid. Laura L. Vargas Murcia. "Construcción, circulación y uso de una imagen. El caso de la Azucena de Quito". In M. P. López y F. Quiles, eds. *Visiones renovadas del Barroco iberoamericano*. Sevilla, UBI/UPO, 2016, págs.

La canonización de Toribio de Mogrovejo tiene que ver en cierto modo con el reconocimiento del cuerpo eclesiástico de los evangelizadores. Con este santo leónes se estaba ensalzando la condición del abnegado sacerdote que luchó por la extensión del culto católico y la consolidación de las políticas misionales. Toribio fue Arzobispo de Lima y puso en marcha las visitas *ad limina*, consolidó la estabilidad de la red eclesiástica peruana. Con él se reconocía no sólo la labor misional y su capacidad para estructurar la diócesis, sino también al sacerdote. Basta recordar los conflictos que se plantearon en algunos territorios, entre el clero secular y el regular.

La Iglesia quiso reequilibrar la situación con una figura de peso desde el punto de vista institucional, pero también acreditar la grandeza de los regulares¹⁰.



5. Mártires de Elicura. En Alonso de Ovalle. *Historica relacion del Reyno de Chile y de las misiones y ministerios que exercita en él la Compañía de Jesús*. Roma, Francisco Cavallo, 1646.

El martirio explícito

La evangelización de las tierras americanas generó innumerables situaciones favorables para el martirio. Era un escenario adecuado para crear mártires, como la Iglesia se ocupó de resaltar. Algunas historias fueron rescatadas por las comunidades religiosas y sobre todo por las distintas órdenes allí presentes¹¹.

Fueron numerosos los religiosos que sufrieron el martirio en América. Guiados por los nuevos principios tridentinos, se consideró su valor de referen-

134-145.

10. Daisy Rípodas Ardanaz, "El culto a Santo Toribio de Mogrovejo, un capítulo de la presencia de América en España (1679-1810)". *II Congreso Argentino de Americanistas*, Buenos Aires, 1998, t. II, pp. 289-318; Fernando Quiles, "Regalos artísticos en Roma. A propósito de la santificación de Toribio de Mogrovejo", *Boletín de Arte*, 30-31, 2009-2010, pp. 97-118.

11. Sobre el culto a los mártires sobrepuesto al que recibían los héroes en el mundo pagano, véase Rafael González Fernández, "El culto a los mártires y santos en la cultura cristiana. Origen, evolución y factores de su configuración". *Kalakorikos*, 5, 2000, pp. 161-185.



6. Anónimo. Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo, Arzobispo de Lima. Museo Nal. de Bellas Artes, Buenos Aires. 2ª mitad s. XVII.

cia y la capacidad de estímulo de estos individuos. Muchísimas historias se contaron relativas a los religiosos y religiosas muertos en terribles circunstancias, que arrostraron con valentía y sin titubeos su final. Mâle aludía directamente a este capítulo de la historia de la Iglesia, en estos términos: “*Después del concilio de Trento los mártires luchan bajo nuestra mirada; es preciso que veamos el color de su sangre, que seamos testigos de su dolorosa agonía*”¹².

Y el color de la sangre se hace visible a través del arte. El arte barroco, a impulsos de esa nueva espiritualidad tridentina, entinta de rojo todas las historias martiriales, hasta niveles morbosos. La estética del sufrimiento y la derrama de sangre cuadrarán muy bien con quienes pertenecieron a culturas en las

que el sacrificio era una práctica habitual.

La literatura también se hace eco de estas historias martiriales. Sin duda, la que más expectativas levantó fue la de los Mártires del Japón, con textos tan ilustrativos como el del padre fray José Sicardo, *Christianidad del Japón y dilatada persecucion que padecio* (1698).

La Iglesia hispana hizo gran demanda de obras de arte en las que se reflejaba a hombres y mujeres en el martirio. Buscando nuevas vías de comunicación con la feligresía, se promovieron a los mártires contemporáneos. Pero también había promovido la renovación del viejo santoral, con imágenes nuevas. Son infinidad de santos “nacionales” y “locales” los que se muestran en pleno martirio, con el nuevo lenguaje barroco, soportando con estoicismo el maltrato a que están siendo sometidos. Son despellejados, degollados, asaeteados, troceados, etc., pero nunca pierden la calma, sin rictus alguno y mirando al cielo.

El tratadista sevillano, Francisco Pacheco, aludía a esta realidad en su *Libro de la Pintura*:

“*Y si el sentimiento, cuando se refiere al martirio de un santo, el celo y constancia de una Virgen y la pasión del mismo Cristo, de veras toda en lo interior de la alma, ver ante los*

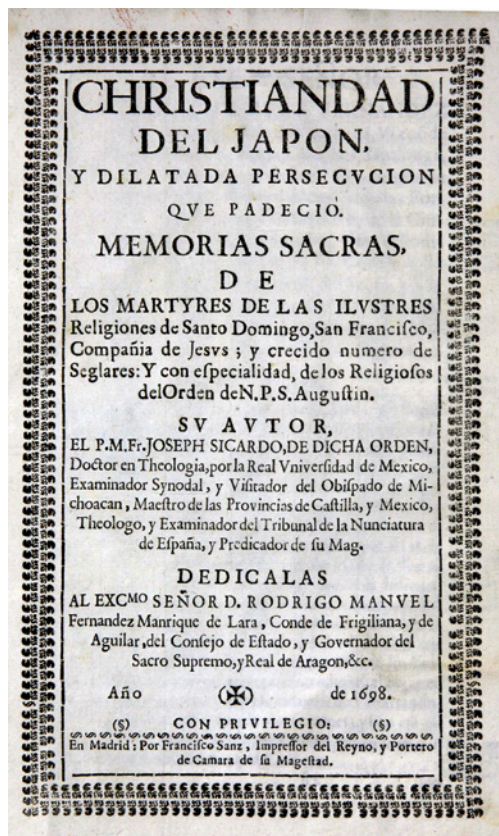
12. Emile Mâle. *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*. Madrid, Encuentro, 1985, pág. 146.

*ojos con l'arte y vivos colores, el santo martirizado, a la Virgen combatida, a Cristo clavado en la Cruz, bañado en su sangre preciosa, es cierto que acrecienta tanto la devoción y compunge las entrañas, que quien con semejantes objetos no se mueve, o es de piedra o bronce.*¹³

Y para reforzar su opinión, aprovecha la cita de Metafrastes, en la vida de San Tarasio:

*“¿Quién viendo representado, con los vivos colores, al mártir que pelea y desprecia las nubes de los azotes y la llama, confiado en su Hacedor, no se baña en lágrimas?... ¿Y quién que contemplando estas cosas no sólo en los varones sino también en las delicadas hembras, no deseche el temor mujeril, y se fortalezca en la confianza divina.”*¹⁴

Pacheco expresa de este modo una opinión generalizada, que tiene en la nueva realidad americana un escenario idóneo. Permitió explorar las posibilidades del discurso de la Iglesia romana amenazada. La amenaza se produjo sobre los cuatro puntos cardinales, actuándose en las misiones de China y el Japón, Argel, Inglaterra y las Indias occidentales. En estos frentes se emplearon las órdenes religiosas, siendo especialmente activos los franciscanos y los jesuitas. Esta guerra de religión sembró de mártires el campo. Algunos fueron canonizados, como San Serafio, muerto en Argel; otros prestaron su imagen al estampador para contribuir en el aumento del devocionario católico, como fray Juan de Prado¹⁵. El primero murió de forma cruenta, crucificado; el otro de un modo no menos terrible, quemado y asae-teado. Las estampas que se abrieron para ilustrar lo ocurrido reúnen todo tipo de recursos expresivos, desde los instrumentos del martirio a la teatralización gestual. No se repara en detalle para mostrar los estigmas del dolor, con una expresividad, sin



7. P. M. Fr. Joseph Sicardo, *Christiandad del Japón y dilatada persecucion que padeció...* Madrid, por Francisco Sanz, 1698.

13. Francisco Pacheco. *El arte de la pintura*, ed. de B. Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra, 1991, pág. 255.

14. Idem.

15. Padeció el martirio en Mazagán, hoy Marruecos, siendo beatificado en mayo de 1728. José M^a. Pou y Martí, O. F. M. "Martirio y beatificación del B. Juan de Prado, restaurador de las Misiones de Marruecos". *Archivo Ibero-Americano*, 14, 1920, págs. 323-343.



8. Anónimo. *San Serapio*. Relieve de retablo. Mosteiro de Santa Maria da Armenteira. Foto: Lameiro. Wiki Commons.

embargo, muy medida: como santo o venerable no puede mostrar el dolor en plenitud. De ahí esas miradas elevadas y vacuas acompañadas de movimientos ampulosos de manos.

Tanto martirio acabaría por rendir beneficios. Y sería Nueva España la que recibiría el fruto de tanto sufrimiento, con San Felipe de Jesús. Este franciscano se

convertiría en el primer santo mexicano. Murió martirizado en Nagasaki, junto con otros compañeros franciscanos y tres jesuitas. Forma parte del grupo que se denominó “los mártires del Japón”. Con sus compañeros mártires fue beatificado en 1627. Murió en el cumplimiento de su misión apostólica.

Virtud heroica

En septiembre de 1634 el Rey firmaba una carta en la que daba cuenta al Cardenal Francesco Barberini del fallecimiento en Manila, con fama de santidad, de Sor Jerónima de la Asunción o de la Fuente. Las noticias fueron remitidas desde la ciudad filipina por su Procurador General, Juan Grau Monfalcón. Transmitía el anhelo de éste y de la propia Corona de verla en los altares¹⁶. Vano intento, pues todavía un siglo más tarde apenas se había avanzado en ese camino. Eso sí, un logro excepcional de tal intento fue el elenco de retratos. Las *Veras Effigies* de la venerable monja, pintados los tres por Diego Velázquez en 1620, permanecen como el arquetipo. Todos representan a la mujer fuerte que, pese a la edad, arrostró los riesgos que entrañaba el viaje al otro lado del mundo, movida por la fe en lo que el crucifijo representaba. Una atinada síntesis de valores caracteriza a esta representaciones de la fundadora clarisa.



9. José María Montes de Oca, inv./grab. *B. Felipe de Jesus Martir de el Japon y Patron de la Ciudad de México su Patria.* México, 1801.

El primero de los retratos fue creado para guardar memoria de una personalidad, que iniciaba un viaje sin retorno. Los demás son versiones literales. Uno de ellos es posible que se creara a posteriori, con el fin de servir a la causa de beatificación. Sin embargo, pese a que las fuentes documentales aluden al cariño que el pueblo filipino sintió por la virtuosa monja, no prosperó la causa. Porque no bastaba el respaldo popular o de la propia comunidad que vio nacer el mito: era preciso asimismo la implicación de las autoridades civiles y eclesiásticas, que debían trabajar tanto en la divulgación de la imagen, como en su adecuada colocación. El trabajo en la Sacra Congregación de Ritos fue algo fundamental para lograr el fin. Y el mantenimiento de un agente que durante meses y aún años actuara en beneficio de esos sujetos de veneración, era costosísimo, sin olvidar los gastos generados por cada uno de los pasos que se daba en pro de la santidad.

16. Archivo General de Indias, Filipinas, 340, lb. 3, f. 472r-v.



10. Diego Velázquez. *La venerable madre Jerónima de la Fuente*. Madrid, Museo Nacional del Prado. 1620.

La muerte de la Santa Rosa de Lima provocó también un gran revuelo en la sociedad limeña. Aunque la virtuosa monja había tenido una vida muy retirada, la fama trascendió los muros del recinto y sus propios confesores se encargaron de difundirlo, con tal éxito que su funeral fue multitudinario. Un testigo del proceso, el doctor Castillo, lo refleja en su declaración: “*Y lo que admiró a esta general moción, fue que hasta entonces no se habían manifestado sus revelaciones y favores que Nuestro Señor le hacía y sus milagros, y con todo eso, fue y concurrió a su entierro, muy grande concurso de toda la gente de la ciudad, teniéndola por santa y respetándola por tal y que estaba gozando de Dios*”¹⁷. Aun sin el móvil taumátúrgico que movilizó a los fieles en otros casos, alcanzó una fama multitudinaria. Era pues el primer paso, el arranque de todo un proceso que sólo alcanzaría cierto ritmo con la concurrencia de las instituciones más directamente impli-

cadas y más las que progresivamente fueran incorporándose a un proyecto con visos de materializarse.

En esta primera etapa, cuando sólo la fe y la confianza en el difunto personaje, mueve a quienes reivindican su santidad, se produce un primer gesto artístico, la creación de la *Vera effigies*. De Rosa de Santa María queda una interesante imagen, que se ha atribuido al pintor romano afincado en Lima por esas fechas, Angelino de Medoro. Tuvo vínculos reconocibles con la santa. Participó como testigo en el proceso ordinario, junto a quien se ha señalado como el responsable de que se hiciera el retrato, el contador del tribunal de la Santa Cruzada, Gonzalo de la Maza¹⁸. No tenemos certezas documentales de esta autoría, pero sí es claro que se trata de la plasmación del rostro de una mujer recién fallecida.

No se conoce, en cambio, la que hizo a la venerable Mariana de Jesús el hermano Hernando de la Cruz, cuya existencia conocemos por el relato biográfi-

17. Hernán Jiménez Salas, ed. *Primer proceso ordinario para la canonización de Santa Rosa de Lima*. Lima, 2002, p. 42.

18. Teodoro Hampe Martínez. “Los testigos de Santa Rosa. Una aproximación social a la identidad criolla en el Perú Colonial”. *Revista Complutense de Historia de América*, 23, 1997, pág. 126.

co. Según este texto, la pintó unos meses antes, en un lienzo que prestó para que curara de su enfermedad al canónigo don Luis de Troya. Se encontraba a la sazón

“desauiciado, y Sacramentado por el mal de orina que padecía, entró a visitarle el Venerable Hermano Hernando de la Cruz, a quien el dicho enfermo, que era su amigo, le dixo: Ya yo tengo la sentencia de muerte, no ay sino encomendarme a Dios muy de veras. Entonces le respondió el Hermano Hernando, que tuviesse buen ánimo, y confiasse en Dios, que no moriría, porque le tenía vna eficaz medicina contra su

achaque, y diciendo esto buscó quien fuesse a su aposento, y sacasse de él vn retrato de Mariana, que pocos meses antes avia muerto, y aviendoselo llevado a la casa del doliente,...”¹⁹



11. Angelino de Medoro. Retrato póstumo de Santa Rosa de Lima. Lima, Santuario de Santa Rosa. 1617.

La valor taumatúrgico de los retratos de santos hubo de ser una realidad en el mundo moderno. Sin ir más lejos, otro santo peruano, Martín de Porres, cuyo retrato curó la enfermedad de una mujer que sufría parecido achaque:

*“Otra muger, en la ciudad de Huánuco, muy angustiada en un parto trabajoso, se libró del peligro, luego que aplicó a su vientre una imagen del mismo bienaventurado Porres.”*²⁰

Esta tarea inicial de los creadores plásticos ha sido ya puesta de manifiesto en diversas ocasiones. La entidad y la oportunidad de este primer retrato está bien acreditada, aunque no tanto la calidad del mismo. Recordamos los versos que acompañan a los retratos de Pacheco, donde se habla de la inmortalidad de los efigiados. Valga el caso de fray Fernando Suárez:

“Maestro, a cualquier que os vido

19. Se pasó el retrato por la cabeza, en lugar de hacerlo por el vientre, puesto *“que la pureza extremada de Mariana de Jesus no permitia que se aplicasse aun su rostro en el vientre”*. J. Morán de Butrón, *La Azucena de Quito*, op. cit., p. 435.

20. José Manuel Valdez. *Vida admirable del bienaventurado fray Martín de Porres. Natural de Lima y donado profeso en el convento del Rosario del Orden de Predicadores de esta ciudad*. Lima, Huerta y Cía, Imprs. y eds., 1863, p. 166.



12. Anónimo. *San Francisco Solano*. Oleo post mortem. Montilla. 1610.

fecha se estuviera pensando en conducir los afectos de la colectividad y en construir la nueva santa. En el retrato no hay pudor en liberar al artista de límites decorosos y generar la cruda imagen de un rostro muerto.

Mayor patetismo proyecta el retrato de San Francisco Solano, representado con rasgos inertes y piel macilenta, de medio cuerpo y los brazos cruzados, en una pose que quiere trasladarnos la imagen fúnebre²².

Son conocidos dos retratos del cuerpo yacente de Francisco Solano. La *Vera effigies* del santo tiene una versión española y otra peruana. La española es anónima y se encuentra en la parroquia de la localidad natal de Solano, Montilla (Córdoba), y la otra es de Pedro Reinalte Coelho, ubicada en la casa franciscana de la ciudad virreinal²³. Este auténtico retrato, realizado *post mortem*, tiene su historia. Según se dice, el Virrey de Perú, marqués de Montesclaros, solicitó un retrato del cuerpo difunto

*vivo, más que al oído, el eco
engaña el sutil Pacheco,
pues si muerto os a llevado
la tierra, vivo os a dado
su pinzel por mejor truco.*"²¹

En este Libro sobresalen las alabanzas al propio pintor, algunas como su capacidad artística:

*“El eco engaña al oído
cuando dar voces se ofrece,
tanto que a todos parece
la misma voz su sonido.
Maestro, a cualquier que os vido
vivo, más que al oído, el eco
engaña el sutil Pacheco,
pues si muerto os a llevado
la tierra, vivo os a dado
su pinzel por mejor trueco”*

El retrato de Santa Rosa es paradigmático. Revela una intención y es posible que ya para esa

21. Francisco Pacheco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla, Diputación Provincial, 1985. p. 26. retrato de Fray Fernando Suárez.

22. F. Pacheco, *Libro de descripción...*, op. cit., p. 26.

23. Exhibida en la exposición celebrada durante el verano de 2010 en el Museo de San Francisco y Catacumbas de Lima, que llevaba por título "Francisco Solano, Apóstol del Nuevo Mundo".

del santo cordobés, que hizo con escaso crédito, el artista Juan de Aguayo. Ante el disgusto del comitente, que rechazó la rectificación de la obra, se hizo otro, esta vez a cargo del maestro Coelho, considerando el cuerpo del santo desenterrado²⁴.

En este caso, era una suerte poder gozar de semejante icono con el que construir una matriz creativa. A partir de ella se podía presentar la verdadera faz del santo, lo que constituía un estímulo en el progreso del culto. No se puede decir lo mismo de Martín de Porres, cuya auténtica imagen desconocemos, habiéndose puesto en circulación una inventada, a partir de ciertas evocaciones sentimentales, algo parecido a los retratos morales contruidos en otras ocasiones²⁵.



13. Pedro Perret. (sculp.) *Retrato de San Ignacio de Loyola*. Buril. "Ad maiorem gloriam Dis. 1597. P. Perret sculp. regis f. BNE, Bib. Digital Hispánica, IH/4459/3.

A Mariana, la Azucena de Quito, la conocemos por dos retratos muy diferentes, desde el punto de vista técnico y sobre todo desde el funcional. El que firma 'Sylverio f' se identifica como el verdadero retrato ("*V. R. de la V. Virgen Mariana de Jhs nombrada la Azucena de Quito, Illustre en santidad*"), aunque resulta un estereotipo de pobre ejecución. Mejor resuelta está la versión de Palomino, que se integró en el discurso visual del proceso de beatificación. Una inscripción al pie de la misma muestra a la virtuosa monja como protectora de la ciudad de Quito frente a la peste y los terremotos ("*La Azucena de Quito. VV. Mariana de Jesús, que por libertar a su patria de la peste y los terremotos que padecía, ofreció su vida en sacrificio. Murió de 26 As. De edad. Llena de Mer. en 1645*"). Es el mismo texto que se puede leer bajo la efigie pintada del museo de las Conceptas de Cuenca²⁶. Se trataría de la matriz de la que se sacó el citado grabado, que ilustra la biografía de Morán de Butrón.

El valor instrumental de la *Vera effigies* está fuera de toda duda. Constituye en un estímulo, al ser tanto una reliquia como un código formal. Tiene el valor de uso de las antiguas máscaras funerarias, aquéllas que los romanos crearon como impronta

24. Idem.

25. Rubén Vargas Ugarte. *El santo de los pobres. San Martín de Porras*. Lima, Paulinas, 2008, 7ª ed., pág. 30. Del retrato moral ya aludí en el capítulo dedicado al proceso de canonización de San Fernando.

26. Natividad Gutiérrez Chong. "La construcción del heroísmo de Mariana de Jesús: Identidad nacional y sufrimiento colectivo". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 37, 2010, pág. 150.



14. J. B. Barbé, P. P. Rubens y C. Galle. Retrato de San Ignacio de Loyola. Buril y aguafuerte ¿Roma, 1622? BNE, Bib. Digital Hispánica, ER/1503 (2).

del rostro de los antepasados. Un técnica a la que se acudió durante la edad media e incluso el barroco. Las máscaras favorecerían el que se divulgara la verdadera imagen del santo, como es el caso de la realizada sobre la faz de San Ignacio de Loyola.

El pintor y tratadista sevillano, Francisco Pacheco, había utilizado una de las copias sacadas de este original, de la que se ufano de este modo:

“Y deste vaciaron algunos después los escultores de Madrid y yo alcancé uno de yeso que, por lo menos, conserva la verdadera forma de los perfiles y todos cuantos hay se parecen a éste; y deste sacó Pedro Perete, tallador del Rey, en Madrid, el que anda en estampa de su mano... Mas, después acá, no me parece atrevimiento anteponer a los muchos el de pintura que hice en pie para el Colegio de San Hermenegildo... donde me valí

*del modelo de yeso; pero, a pesar de la invidia, la cabeza y manos del que está vestido en su altar de la Casa Profesa, que hizo de escultura en su beatificación Juan Martínez Montañés pintado de mi mano, estoy persuadido que se aventaja a cuantas imágenes se han hecho deste glorioso Santo, porque parece verdaderamente vivo.”*²⁷

El proceso de canonización o la construcción de una imagen mítica

En la definición del tipo y en la concreción de los rasgos del virtuoso personaje, hay otro momento clave: justo cuando se emprende el camino hacia la beatificación. No siempre hay un retrato auténtico que sirva como patrón del nuevo imaginario, por lo que hay que buscar un punto de referencia para la realización del primer reper-

27. F. Pacheco, *El arte de la pintura*, pp. 708-709.

torio de imágenes públicas del sujeto postulado. Para ello se utiliza la información recabada en el proceso ordinario, que complementa cuantos otros datos han sido recogidos por los postuladores. El fruto de esta recopilación dará argumentos para los primeros textos panegíricos y las primeras representaciones plásticas, ya fueran retratos como historias.

Curiosamente, aunque no hay duda del interés de la *vera effigies*, como documento y más aún como reliquia, siempre hay un interés de los promotores de la causa por exaltar los valores morales en el retrato. Siguiendo en la causa de Santa Rosa de Lima, traigo a colación el panegírico publicado en 1670, bajo el título de Rosa Laureada de Santa María, a raíz del decreto de beatificación. En un pasaje del mismo se habla de:

*“Para abrir camino a las noticias de esta Beatificación (que ha preuenido mi diligencia) no será desacierto descriuir antes las perfecciones del espíritu de Rosa, delineadas en la idea de una muger fuerte, y rara, que dibujó el Divino Espíritu en el cap. // 31 de los Prouerbios. Assi gozará el mundo vn retrato cabal del animo de Rosa, ya que el pincel, y el buril en lienço, y en bronce ha copiado a la deuocion, y al culto las proporcionadas superficies y hermosura de aquel cuerpo, que fue caxa de esta Margarita preciosa...”*²⁸

El proceso de canonización, en sus vertientes ordinaria y apostólica, tiene una fase en la que los promotores de la causa consultan a quienes hayan podido



15. Cornelis Galle II, esc. In: P. Ioan del Valle, SI. Vita et historia S. Rosæ a S. Maria quæ nata Limæ in regno Peruano 1586, obiit 1617 ætatis suæ 31. Brussels? 1672?

28. Fr. Jacinto de Parra. *Epitalamios sacros de la Corte, aclamaciones de España, aplavsos de Roma, congratvlaciones festivas del clero, religiones, al feliz desposorio que celebro en la gloria con Christo la Beata Virgen Rosa de Santa María, de la Tercera Orden de Preciadores, Patrona del Perú, Y beatificación solemne...* Madrid, Domingo García Morras, impr, 1670, cap. 1. "Introdvccion isagogica. Imagen Panegyrica de su Espiritu", págs. 1-2.



16. Giovanni Battista Piranesi. *Veduta dell' insigne Basilica Vaticana coll' ampio Portico, e Piazza adjacente* Cavaliere Piranesi delin. ed inc. Roma, 1775-1778?. Madrid, BNE, Biblioteca Digital Hispánica, INVENT/19260

conocer al personaje susceptible de ensalzamiento. Con un medido cuestionario se indaga en el origen de la fama de santidad, para garantía del tribunal que juzga y para el respaldo de los promotores. En el caso de Santa Rosa de Lima se contó con la “complicidad” de 210 testigos, quienes han sido estudiados por Hampe, con aportación de interesantes sugerencias²⁹. Entre otras, la confirmación del eco que tuvo entre la población criolla el culto a la santa³⁰. Aunque más allá de esa reivindicación social, hay una realidad que aflora en la documentación: Que “*los hombres y mujeres que testificaron las virtudes heroicas de los santos coloniales pertenecieron a la plebe de Lima y fueron los verdaderos artífices y beneficiarios de las gracias de aquéllos.*”³¹

Dos momentos hay en el proceso de canonización en que las imágenes juegan un papel protagonista. Primero, cuando se acomete, tras la beatificación, el tramo final del proceso; y segundo, cuando —tras el decreto romano— se produce el ingreso en el santoral romano. El libro de Leonardo Hansen, *Vita mirabilissima* (Roma, 1664), constituye el punto de arranque en el camino de Rosa de santa María. Sobre la narración de la vida milagrosa de la santa bascula la acción promotora, convirtiéndose en el fundamento de la causa. Pero la ausencia de imágenes resta valor instrumental a este documento. Por eso, una nueva biografía, escrita por el padre Juan

29. T. Hampe Martínez, “Los testigos de Santa Rosa”, págs. 113-136.

30. T. Hampe, pág. 121.

31. Fernando Iwasaki Cauti. “Vidas de santos y santas vidas: Hagiografías reales e imaginarias en la Lima colonial”. *Anuario de Estudios Americanos*, t. LI-1 (1994) pág. 50.

del Valle (*Vita et Historia S. Rosae A S. Maria*), viene a llenar este vacío, pues esta vez está ilustrada con las estampas de Cornelis Galle. Son imágenes con una alta carga narrativa, para conocimiento de los seguidores.

Con la canonización se inicia otra andadura, tan importante o más que las anteriores, pues entraña la extensión del culto y su definitiva proyección global. La definición visual de su santidad a partir de series pictóricas que se exhiben en esta coyuntura temporal. En el caso de Rosa de Santa María, la serie expuesta en la casa natal de la santa, en Lima, no es necesariamente el final de un proceso, porque ya se había ido concretando la imagen en las décadas precedentes. Quizás fue más relevante el conjunto pintado por Lazzaro Baldi, para relatar la historia de una nueva beata en la iglesia dominica de santa María sopra Minerva (1668).

Y el colofón es el de la narración de las fiestas celebradas a propósito del decreto de canonización. En el conocido modelo dominico, vimos que Roma lo festejó primero, siguiéndola otras iglesias. No se conocen textos publicados, al menos con ilustraciones insertas. Queda para la posteridad las láminas del libro de Giovanni Battista Falda, *Disegno e prospetto del Teatro*, con representación del aparato desplegado con motivos del ensalzamiento de Santa Rosa y otros cuatro santos, canonizados durante el pontificado de Clemente X (1671)³².

Es posible que el caso de Santa Rosa de Lima generara situaciones atípicas, sólo por el hecho de que suscitara el respaldo de todas las instituciones con peso en Roma, y que tuviera una resolución rapidísima. Lo que se explica, entre otras cosas, por el grande y bien estructurado despliegue artístico. Máxime si comparamos con el de su coetáneo Toribio de Mogrovejo, que hubo de esperar un siglo para subir a los altares, puesto el fruto artístico fue muy pobre, haciéndose presente en el final del proceso con una obra que recogía el milagro principal, el del agua. Fuera de eso apenas las estampas sueltas grabadas ya en el siglo XVIII, una vez se había completado el proceso³³.

La estampa suelta se convierte en un elemento auxiliar imprescindible en las campañas de difusión, antes y después de los decretos de beatificación y canonización. Su edición se multiplicaba a partir de más de una matriz. No son raros los casos en que se renuevan los dibujos originales para abrir nuevas plantas, con cambios a veces imperceptibles. La venta se producía no sólo en la ciudad desde la que emanaba el culto, sino también en otros lugares vinculados o estratégicos. Se recuerda cómo en el caso de Mariana de Jesús, la venta fue promovida por voluntad real:

*“La voluntad del Rey es que las estampas que hayan de expenderse en esta Plaza [de Cartagena] se vendan por menos [¿menor?] para proporcionar mayores ventajas a la causa de la beatificación de la venerable Mariana de Jesús.”*³⁴

32. Le acompañaron Cayetano de Tiene, Luis Beltrán, Felipe Benicio y Francisco de Borja.

33. D. Rípodas Ardanaz, “El culto a Santo Toribio de Mogrovejo...” op. cit.

34. Laura L. Vargas Murcia. “Aspectos generales de la estampa en el Nuevo Reino de Granada (siglo XVI-p. s. XIX)”.

La venta de láminas se justificaba por la promoción de la causa, pero también era en sí misma un beneficio para el sostenimiento de algunos costes. En el caso de las estampas de Mariana de Jesús se alude al tráfico de las mismas, habiéndose documentado la llegada a Cádiz de una remesa con destino a Quito, en 1789. Pero fue tan abultado el envío, hasta 69.546 estampas, que no llegó a agotarse. Todavía en 1796 trataba de liquidarse, publicitándose a través de carteles, pregones y con la ayuda de intermediarios³⁵.

Sin profundizar en el uso de la estampa, cabe recordar aquí el valor tau-matúrgico que se le confirió a la imagen de sor Mariana, utilizada sobre todo para protección en los partos difíciles:

*“Los prodigios que ha obrado Nuestro Señor por la devocion con su Sierva, sirviendo de despertador su retrato, son muchos, y repetidos, principalmente en partos peligrosos, valiéndose las mugeres ordinariamente de la presencia de su Efigie para salir con prosperidad de lance tan arriesgado. Assi lo veo practicar en esta Ciudad, buscando universalmente las mugeres // de toda condicion el retrato de Mariana para este conflicto; y siempre he notado el próspero suceso que han tenido.”*³⁶

Pertenecería al sevillano Francisco Preciado de la Vega una de las matrices del grabado de Mariana de Jesús, como parece deducirse de la noticia aportada por un documento en que da cuenta de su labor como grabador, mientras trabajaba en Roma. Aprovechó su posición, prestigio y el hecho de ser español, para hacerse con el encargo de esta imagen, así como las de otros procesos de canonización que la Iglesia española sustanciaba ante la Sacra Congregación de Ritos³⁷.

La negociación y la gestión de la imagen: impulsión y necesidad

En la gestión de un santo hay dos factores determinantes, que condicionan los tiempos y la generación de productos artísticos. No todos los personajes susceptibles de ser elevados a los altares, ni siquiera aquéllos así estimados por sus coetáneos y detractores, lograron entrar en el misal romano. Más bien fueron una mínima parte los que alcanzaron tal distinción, frente al número de los que obtuvieron el respaldo de las sociedades locales.

Pero más allá de esos impulsos iniciales hay algo clave en el desarrollo del proceso de beatificación: la negociación. La que se produjo entre el centro y la periferia, para agregar al santoral apenas una media docena de nuevas figuras, cuando se sabe que

Fronteras de la Historia, 14-2 (2009), pág. 265.

35. Intermediarios que se beneficiaban con el 2% de la venta. Morán de Butrón, *La Azucena de Quito*, op. cit.

36. Idem, 434-435.

37. Rafael Cornudella i Carré. “Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega”. Sevilla, 1712-Roma, 1789”. *Locvs Amoenvs*, 3, 1997, pág. 112. También: Germán Ramallo Asensio. “Aportaciones a la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega, pintor sevillano en Roma”. *Laboratorio de Arte*, 12 (1999), págs. 293-300.

sólo en el virreinato de Perú se emprendieron más de cuarenta procesos diocesanos³⁸.

Bien es verdad que la realidad cultural americana era compleja, respondiéndose a esta heterogenidad con subterfugios muy diversos. Si bien la dirección estaba clara, los caminos no tanto, discurriéndose a veces por vericuetos intransitables. En la 'gestación' de devociones se llegaron a dar situaciones como la de la monja concepcionista de Puebla, Sor Agustina de Santa Teresa, que quiso transformar una imagen de la Virgen, convirtiéndola en Santa Gertrudis. Lo que no pudo ser porque, como se le advirtió, María estaba por encima de la santa³⁹.



17. Josef del Castillo, dib., Luis Fernz Noseret, grab. *Retrato de Mariana de Jesús*. Buril. Madrid, 1795-1820. BNE, Bib. Digital Hispánica, IH/5402/4/1.

Concretando formas

La nueva santidad se configuró sobre una plástica muy determinada por los cánones tridentinos, que grosso modo venían a determinar las líneas maestras de actuación en cuanto a las artes. Como Mâle refirió, el arte religioso del barroco da respuesta a las necesidades comunicativas de la Iglesia católica, que pugna por frenar el retroceso que sufre en determinados territorios o bien ambiciona expandir la doctrina a tierras vírgenes⁴⁰. Un resorte de convicción que se materializó en una plástica aprehensible visual e intelectualmente por los fieles.

Los nuevos santos americanos tienen nítidos perfiles, dibujados de acuerdo con las circunstancias en las que se forjó la fama y se materializó el halo de santidad.

38. Peter Burke, "How To Be a Counter-Reformation Saint". *Religion and Society in Early Modern Europe. 1500-1800*. Londres, 1984, págs. 45-55. F. Iwasaki Cauti, "Vidas de santos y santas vidas", op. cit.

39. Antonio Rubial García y Doris Bieñko de Peralta. "Santa Gertrudis la Magna. Huellas de una devoción novohispana". *Historia y Grafía*, 26 (2006), págs. 109-139.

40. Antonio Rubial García y Doris Bieñko de Peralta. "La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 83 (2003) págs. 12-13.



18. Vincenzo Carducci. *La beata Mariana de Jesús*. Almería, Catedral. Depósito del Museo Nacional del Prado. 1625. N° Cat. P007522.

Evidentemente, el santoral se creó a la medida de una sociedad que en lo religioso basculaba entre el temor del pecado y la necesidad de expiar las culpas, como consecuencia de lo que se ha dado en considerar la relajación de las costumbres. Se decía de Mariana de Jesús, “la Azucena de Quito”, que era “la santa de la expiación”. En la creación de su imagen se cuidó la visibilidad de esas cualidades, que mostraban su desprecio del mundo, con “la presencia del ataúd, la calavera (símbolo barroco de la temporalidad) y el crucifijo, crearon el ambiente propicio para la meditación; los permanentes ayunos, mortificaciones, penitencias, le permitieron liberar su espíritu de la cárcel de su cuerpo y así introducirse en la temporalidad sagrada”; de esta manera el cuerpo le significó un instrumento más de salvación.⁴¹

Pese a todo, entre sus contemporáneos se le buscó el parentesco con Santa Rosa

de Lima. Su panegirista halló claro ese parecido:

*“Y así, aunque por este prodigio tuviera razon bastante para apellidarla Azucena del Perú, confirmeme en el dictamen, quando al leer los Processos auténticos de su Vida, teniendo a la vista las virtudes de Rosa, halle ser mucha en entrambas la semejança, retratadas las gracias de la Rosa, y copiadas al vivo sus perfecciones.”*⁴²

Sor Marianita, que era hija de españoles, también fue representada al modo de otras religiosas canonizadas, como Santa Teresa o Santa Catalina de Siena, en

41. Patricio Guerra. “Santa Mariana de Jesús. Azucena de Quito”, según la transcripción de Carolina Larco Chacón. “Mariana de Jesús en el siglo XVII: Santidad y regulación social”. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 15 (2000) pág. 54.

42. Morán de Butrón, P.J., *La Azucena de Quito*, pág. 2.



19. Laureano Dávila. *Rosa siendo examinada por el inquisidor dominico Juan de Lorenzana y el doctor Juan del Castillo en presencia de María de Oliva, madre de la santa, y María de Uzátegui*. Santiago de Chile, Monasterio de Santa Rosa. Segundo tercio del s. XVIII.

actitud de recogimiento y manifestando su espíritu ascético. Una imagen que derivó del contraste entre la disciplina ignaciana y la sencillez franciscana⁴³. Aun cuando fue beatificada en el siglo XIX, durante más de un siglo se estuvo trabajando en ello. Fruto de este empeño fueron diversas publicaciones y un corto rédito de imágenes, que la muestran entre contemplativa y recogida. La estampa de Juan Bernabé Palomino, que extrajo de su *vera effigies*, la representa contemplando extática un rompimiento de gloria y reconociendo su papel de protectora de la ciudad de Quito (“... que por libertar a su Patria de la peste y terrem^o q padeció ofreció su vida en Sacrif^o”)⁴⁴

Pero volviendo sobre el gran referente americano, Rosa de Santa María, recordemos con Teodoro Hampe:

“Los expedientes de la causa de beatificación y canonización, así como la procedencia social y los objetivos de los agentes que la fomentaron, permiten observar claramente las raíces criollistas del fenómeno. En diferentes ámbitos –lo imaginario, lo artístico, lo político, lo

43. En Mariana de Jesús, más que en otras religiosas y mujeres que practicaban vida ascética, se ha considerado “la santidad inducida”. Raquel Serur. “Santa Mariana de Quito o la santidad inducida”. *Nariz del Diablo*, 22 (1994), págs. 70-87; F. Iwasaki Cauti, “Mujeres al borde de la perfección”, págs. 581-613.

44. Diana Olivares Martínez. “Iconografía de la Beata Mariana de Jesús”. *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario (2010), págs. 239-255.

socia— se pueden acumular evidencias para ratificar, en fin, la imagen de Santa Rosa de Lima como símbolo o coronación del emergente nacionalismo criollo.”⁴⁵

Pero hay algo más que estimuló el proceso, porque de lo contrario hubiera seguido un curso distinto y probablemente se hubiera demorado la resolución favorable; lo que en última instancia dinamizó el proceso: el que tanto la orden dominica como la propia Corona advirtieran de los beneficios que esta nueva santa iba a reportarles. Los dominicos, que habían emprendido la tarea de canonizar a otros sujetos, advirtieron las posibilidades de éxito y el atractivo de esta nueva devoción. Por ello postergaron cualquier otra empresa, para dedicarse de lleno a la causa de Rosa de Lima.

La *Vera effigies*, atribuida a Medoro, se conservó en el monasterio donde falleció la monja, convirtiéndose en una reliquia, pero no parece que fuera usado en la configuración de la imagen de la santa. Desde que se empezó a forjar su imagen, contra toda lógica, se prescindió del verdadero rostro. No hay versión grabada, que se sepa. Y las estampas abiertas sobre la vida de la santa, se elaboran sobre rasgos convencionales, sin personalizar. Este hecho se explica porque el proceso pronto levantó vuelo, obteniendo cuantiosas contribuciones económicas, lo que facilitó la elaboración de obras en los principales talleres europeos, flamencos y romanos, adonde no llegaron las evidencias de la auténtica fisonomía de Santa Rosa. En cualquier caso, esta producción foránea recurre a estándares, acudiendo al concepto de lo verosímil frente a lo auténtico. En realidad, importa más la narración que el detalle fisionómico. Si acaso se usan evocaciones, a través de ciertos signos. En el repertorio conocido de sus imágenes merece la pena reparar en las dos series pintadas, a raíz de la canonización, una en Lima y otra en Roma.

En Roma también se elaboraron las pinturas creadas para divulgar la imagen de Santo Toribio de Mogrovejo. En este caso se trató de la plasmación y reproducción a gran escala del milagro más popular en la vida del santo, como se mencionó anteriormente.

Santo Toribio no tiene gran repertorio de imágenes. La narración de su vida pública es breve, se limita a su encuentro con Santa Rosa, en el relato de la biografía de ella, y al milagro que le ensalza como nuevo Moisés.

En la vida de Rosa de Santa María, Toribio jugó un papel muy especial, porque fue el prelado que la consagró. Una de las estampas grabadas por Joseph Mulder para el libro impreso en Amberes, *La Estrella*, plasma esa relación. Aun cuando la escena está justificada por mostrar un capítulo clave en la vida de la santa, la presencia del sacerdote, nombrado como “Beatus”, pone de relieve su condición.

45. T. Hampe Martínez, “Los testigos de Santa Rosa”, op. cit., p. 124.

El Milagro del Agua es conocido a través de la versión de Sebastián Conca, que fue pintada para hacer visible a Toribio entre las élites romanas y españolas, tras su beatificación y entretanto se encaminaba la canonización. Conca hizo el patrón en 1726, siendo reproducido en su taller casi un centenar de veces. Hoy conocemos dos de los cuadros, uno que se conserva en la Pinacoteca Vaticana, y otro, que es idéntico, que guarda un coleccionista sevillano. El biógrafo del beato, fray Antonio de Lorea, describe así la excepcional historia:

*“El rio de Santa trae su origen de vnas montañas que en Invierno están cubiertas de nieve, y deritiéndose con el calor del Verano, azen que el rio crezca mucho, y tanto más, quando el calor es mayor. Al tiempo de llevar el santo cuerpo a Lima avia salido el rio fuera de madre, e iba tan grande, que ninguno se atrevia a pasarle, y en vna, y otra parte estava mucha gente esperando a que desaguase. El Maestre Escuela D. Mateo Gonçalez quisiera arrojarle a vadearle; y quantos iban en su compañía, así Españoles, como Indios, le rogaron se detuviese, y no se arriesgase, porque dos Religiosos de la Compañía, y otras personas que quisieron pasarle corrieron mucho peligro de aogarse; con todo eso no reparó mucho en sus palabras, ni se le propuso delante el riesgo, porque aver de tenerle el agua le pareció menos riguroso que el quedarse aogados con el excesivo calor que azia, y ningun reparo tenían para el Sol. Y confiado en Dios, y en los meritos de su Siervo, mandó entrasen las acemilas que llevaban la litera, los quales no eran muy altos. Al punto advirtieron todos el milagro patente, pues se fue baxando el agua, de suerte, que pudieron todos pasar felizmente, y sin çoçobrar, y con admiracion del prodigio que vian Luego se les izo mas patente, quando demas de este milagro vieron que despues de aver pasadosse volvieron las aguas a levantar, y creció el rio como antes estava.”*⁴⁶

Añade a su trayectoria vital otros episodios milagrosos, otro de ellos ocurrido mientras cumplía con su misión apostólica. Al cruzar el río Chagre, la mula que lo cargaba se asustó y lo lanzó al agua, quedando a merced de dos caimanes que pretendían devorarlo, obrándose el milagro:

*“Y asombrado con su orrenda vista levantó a Dios los ojos pidiéndole su socorro en aquel conflicto. Sabe Dios domar la crueldad de las fieras para defender a sus siervos, y conservar a Daniel entre los Leones, sin que le ofendan, mostrando en esto la omnipotencia de su brazo.”*⁴⁷

Evidente, con estas y otras historias, se estaba construyendo una imagen mítica del sacerdote, con perfiles ya conocidos, como los de Moisés, que separó las aguas del Jordán para facilitar el tránsito de su pueblo, o Daniel, que no sufrió daño alguno entre los leones. Personificaciones de las virtudes propias de un pastor de la Iglesia, que condujo su rebaño hacia la salvación, aun con riesgo de su vida. Roma reconoció estos méritos, haciéndolo santo, como a Rosa de santa María, Francisco Solano o Pedro Claver. Apenas una mínima parte de hombres y mujeres que murieron con fama de santidad en América, una tierra que tan cerca estaba del cielo.

46. Idem, pp. 219-220.

47. Fr. Alonso de Lorea, *El bienaventurado Toribio Alfonso Mogrovejo, arzobispo de Lima. Istoria de su admirable vida, virtudes, y milagros*, Madrid, Iulian de Paredes, impr, 1679, c. III, p. 25.

El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de sor Francisca Dorotea¹

El balance del proceso de canonización de Sor Francisca Dorotea, promovido por el cabildo de la Catedral de Sevilla, es negativo si consideramos que no alcanzó el objetivo último que justificaría todo el esfuerzo realizado; ni siquiera provocó, como en otros casos similares, un gran despliegue propagandístico. Todo quedó reducido a un vasto conjunto documental y a una corta estela artística, apenas un cuadro y una estampa. Este fracaso se debió, no tanto al talante del personaje elegido, como a cuestiones tangenciales, como la poca relevancia social de la comunidad religiosa que lo respaldaba o incluso motivaciones de mera oportunidad política y entendimiento diplomático con los promotores de la causa. Sin embargo no fue baldío el intento de ensalzamiento de la virtuosa monja al conseguir que su estrella brillara fuera del estrecho marco de la clausura que ella había creado. A partir de ahora sus hijas del convento de santa María de los Reyes la compartieron con el resto del orbe cristiano; cumpliendo la máxima del abad Gordillo: *“no es hazer santo a uno llamarle sancto sino solo estimarlo y reconocer en él las virtudes que tuvo que le hizieron digno de semejante appellido estimatorio y este le da el pueblo”*².

Me pregunto si no fue algo tibia la actitud de los conductores de la causa, manifiesta en el pobre uso que hicieron del aparato propagandístico, la causa de la frustración de la misma. Hasta ahora ningún otro proceso de los dirigidos por el Cabildo catedralicio había sido tan parco en imágenes como el de Sor Francisca Dorotea. Este corto resultado necesariamente resultaría insatisfactorio para las necesidades comunicativas de los promotores. Sin embargo, de la lectura del expediente formado durante el proceso se deduce que el clero catedralicio no escatimó esfuerzos en conseguir la canonización de la Venerable Madre. La documentación arroja luz sobre el empeño puesto por la Catedral, pero también nos pone en antecedentes sobre el funcionamiento de la poderosa *maquinaria de guerra* montada por la Iglesia contrarrefor-

1. Este artículo fue originalmente elaborado y publicado a medias con Ana Aranda Bernal, a quien agradezco me permita incluirlo como capítulo del libro. El original en: Aranda y Quiles. “El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de Sor Francisca Dorotea”. *Laboratorio de Arte*, 13 (2000), págs. 363-370.

2. A lo que añadiría: *“assi vemos q al sr rey don frdo. 3º siempre se le ha llamado por comun opinion el rey sto. y lo dize el escrito q comienza. Hercules me ediffico...”* A[rchivo de la]. C[atedral de]. S[evilla]. Sec. VIII. Varios. Leg. 43 (2). “Informaciones de el V. Siervo de Dios P. Fernando de Contreras. año de 1631.” Fol. 163.

mista y cómo organizaba ésta su temible ejército de santos, beatos y venerables, capaz de medirse con cualquier fuerza, llegando a los confines del mundo católico sin abandonar posiciones seguras. Pero sobre todo he podido comprobar de qué manera esta inteligente iglesia postconciliar supo manejar los resortes de la propaganda, sirviéndose del Arte como uno de sus principales *mass media*.

La Iglesia de Trento se hizo fuerte centralizando sus estructuras. Roma fue la capital de un universo católico, que poseía una vastísima y heterogénea periferia, y era conducido con una disciplina imperialista, con una cabeza fuerte, unos resortes de comunicación ágiles y flexibles, poderosas armas ideológicas y soldados convencidos. Roma controlaba la producción de los sujetos de veneración, beatos y santos, a través de la Sagrada Congregación de Ritos. El enjuiciamiento de las cualidades de los personajes sometidos a su venia también le comprometió en la selección de las creaciones artísticas dependientes. Ya he ejemplificado cómo la nueva iconografía surgida a raíz de los procesos de canonización era sometida a este criterio de los representantes de la curia pontificia para convertirse en símbolos universales.

En su momento Mále³ mostró cómo los grandes temas artísticos del catolicismo toman forma en la metrópoli italiana siendo irradiados hasta los confines de la periferia a lo largo del XVII. En la definición plástica de los santos los talleres locales, como el sevillano, tuvieron margen para expresarse con libertad, pero siempre habrán de medir la calidad de lo producido por el rasero italiano. Sin negar la libertad creativa, la absoluta hegemonía romana se tradujo al campo artístico como la imposición de sus formas expresivas, o bien, la remodelación de las ideadas en la periferia. Ello queda visto en el caso de san Fernando⁴.

Al amparo de las resoluciones del alto tribunal pontificio medraron algunos talleres pictóricos. Sin embargo, la más sorprendente actividad fue la de los talleres de



1. Cornelio Schut. Sor Francisca Dorotea. Fdo: "C. Shutt f. Hisp." Inscripción en óvalo: V. EFFIGIES V. SERVÆ DEI SOR. FRANCISCÆ DOROTHEÆ EXCALCIATAR. ORD. PRÆDIC. HISPALENSIVM FVNDATRICISS. OB. AN. MDCXXIII. ÆT. LXIII. BNE.

3. *El Barroco...* Prefacio, 21.

4. Camón Aznar.



2. Giovanni Battista Falda. *Veduta dell' Ampia Basilica Vaticana. Con il Prospetto del suo colonnato d'Architettura del Cavallero Gio. Lorenzo Bernini.* reed. 1729.

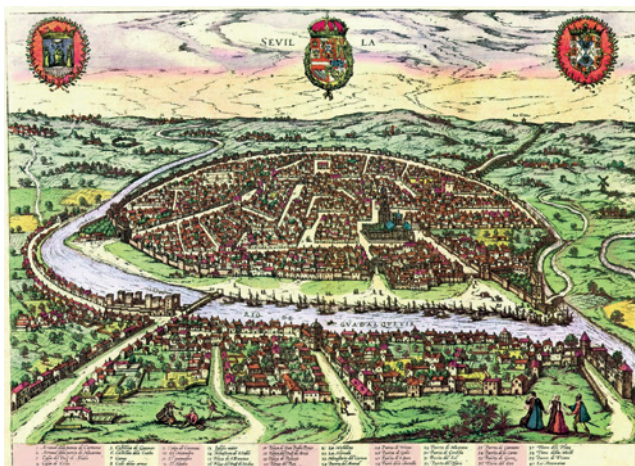
grabado. Por lo que he podido entresacar de la documentación de las canonizaciones de Fernando III, Fernando de Contreras y Sor Francisca Dorotea, y es perceptible por lo publicado de otros santos, existió una enorme oferta de abridores de láminas que en gran medida se sostuvieron de esta producción destinada a divulgar las imágenes de santos. Algunos de los más reputados maestros flamencos se trasladaron incluso a la capital italiana para competir en ese mercado artístico.

La causa de Sor Francisca Dorotea corrió pareja suerte que la de Fernando de Contreras y durante años ambas fueron postuladas al unísono. Por lo pronto empezaron a la par, en 1631, siendo ambas elevadas a la Congregación de los Sagrados Ritos de Roma, en 1642⁵; también cumplieron los mismos plazos a lo largo del XVII. Y al igual que la de Contreras estuvo en manos de don Juan de Loaysa durante el último cuarto del siglo. A este culto canónico le debemos el nacimiento del símbolo, la *vera effigie* de la monja. Es muy probable que no tuviera tantas dificultades para hacerse con el retrato auténtico de sor Francisca, como con el de Contreras. En el caso de la dominica sus hermanas religiosas conservarían el que le habían hecho, en 1623, que la repre-

5. SEC. VIII. VARIOS. 42 (1). 1642. "Instrucciones para los procesos de los venerables siervos de Dios Fernando de Contreras y Sor. Francisca Dorothea". Lámina arrancada. Introducida en la Congregación de los Sagrados Ritos la causa de la beatificación y canonización del venerable, por comisión signada de mano de Urbano VIII. el año de 1642.

senta en el lecho de muerte, agonizando y calmando su sed con la sangre de Cristo.

Este curioso retrato fue copiado a instancias de Loaysa por Murillo para servicio del proceso de beatificación y canonización. Obedece a sus necesidades expresivas y es la respuesta dada a la demanda de Roma: un incentivo para la promoción de la causa, que sirvió a la vez como resorte de credibilidad y como mo-



3. George Braun y Frans Hogenberg. *Vista de Sevilla*. Colonia, 1588. IGN, 31-C-16.

delo para las copias impresas que circularían a posteriori por todo el ámbito católico. El agente en Roma del cabildo sevillano, don Bernardo Gallo, que también medió en los procesos de Contreras y de Fernando III, con lo que tenía sobrada experiencia, pedía el retrato de rigor de sor Francisca Dorotea en estos términos:

*“Los ministros de la Sagrada Congregon. de Ritus me aprietan por los quadros que les tocan de la causas del sto. Contreras y de la Sta. Me. y me diçen q. es razon que se los dé, supuesto que he alcanzado lo que he querido, y assi me parece conueniente, por no disgustarlos, el que VSI. me enuie la efigies de dhos. sanctos, para que se hagan los dhos. quadros, y los dé a quienes van de costumbre que es quanto se me offrezze...”*⁶

Por el tono de la carta se entiende que los cardenales implicados en los procesos de canonización solían recibir, como estipendio, pinturas representativas de los sujetos venerados. Obras que debían de efectuarse en la propia ciudad italiana, como parece deducirse del mismo texto. La preocupación inicial del agente sevillano era proporcionar el modelo sobre ambién se desprende la idea de que en la Corte pontificia preferían que las pinturas fueran realizadas en la propia capital italiana, aunque con siguiendo el modelo sevillano.

A principios de junio de 1674 el padre Gallo insistía en la necesidad de hacerse con los cuadros de sor Francisca y del Venerable padre Contreras:

*“Estos Señores de la Congreon. de Ritus insisten continuamente por los quadros, que diçen les tocan destas dos causas, del sto. Contreras, y Sta. Me. Dorothea, con que repito a V.S.I. se sirua embiame las efigies, destos dos stos. para no disgustar a los dhos Señores, que es quanto se me offrezze decir...”*⁷

6. VIII, 47 (6). Fol. 100. D. Bernardo GALLO al deán y c. en su disp. de los ssres. contreras y Fac. Dorotea. Roma, 19-V-1674.
7. VIII, 47 (6). 102-103. Gallo, Roma, 2-VI-74. 103r.



4. Pieter H. Shut. *Vista de Sevilla*. 1660. / Pieter van den Berge. "Lonja de comercio con la Catedral al fondo". *Theatrum hispaniae*. Amsterdam, 1700-1705.

A lo que, en breve, se le respondería:

*"Y en qto. a las efigies de los dos siervos de Dios, decimos q. ya estan acabadas y mui a nr. gusto, pero no ai aun ocasion de enbirlas, y assi q. las aya las embiaremos, q. por ser grandes y desear q. vayan con toda seguridad no lo hemos hecho hasta aora no se ofrece otra cosa."*⁸

Pero acaba el mes y el representante capitular no había recibido lo que demandaba perentoriamente:

*"Ya he auisado que estos Señores de la Congregon. me atormentan por los quadros que les toca y es solido darles detodos los que tienen causas de santos pendientes, y assi sera forzoso que VS.I. se sirua de imbiarme las efigies del sto. Contreras y sta. Me. para mandarlos hazer..."*⁹

Nuevamente manifiesta el padre Gallo lo que es una práctica común, la percepción del emolumento artístico. En septiembre parecía estar satisfecha la demanda del agente sevillano, pues desde entonces se plantean otras cuestiones, como puedan ser el precio de los trabajos efectuados en Roma¹⁰; sin embargo, dos meses más tarde la queja del canónigo –dirigida a la diputación capitular–, sobre la falta de medios, expresa claramente el interés que motiva la insistencia de la curia pontificia:

*"Se me ofrezçe decir a Vs. Illma. q aora mientras se comienza a introducir qualquiera caussa en Congregacion de los Sacros Ritos, al instante el Cardl. poniente, Promotor de la fē, Secret^o de dicha congregacion, y Procurador, piden los quadros, como si se les deuieran de iure, y esto se obserua inuiolablemente, porq alegan, q son emolumentos, q les vienen, y Aseguro a VSillma. q si yo pudiera euitar el q no se les dieran a los dhos. estos quadros de estos dos sieruos de Dios, lo haria de muy buena voluntad, por escussar gastos a VSillma. a quien certifico q continuamente me los estan pidiendo, y les entretengo con decirles q espero las efigies, para dar orden se hagan."*¹¹

Evidentemente, la política de regalos emprendida por la Catedral sevillana, tan ostensible en otras circunstancias, carece de voluntariedad. Es una conducta motivada por la actitud de los cardenales romanos, que entendían, como tan claramente lo expre-

8. VIII, 47 (6). Fol. 100. Al pe. Gallo, 19-VI-74. borrador.

9. VIII, 47 (6). ... 114. V. 30-VI-74.

10. VIII, 47 (6). 118. Borrador. 11-IX. "Y tambien hemos dicho esto mirando al gasto de las Efigies q V.m. a de dar en q es neces^o ir con el mismo cuidado de moderacion porq el premio de la pta. es el mayor q se ha visto".

11. VIII, 47 (6). 132-3r. 29-XII-74. Gallo a DC. en su diput...

san, que era un pago a su protección. Los tres representantes de la Iglesia sevillana, introductores de la causa ante la Congregación de Ritos y miembros de la misma, el Promotor de la Fe, el Secretario y el Procurador se consideran con el derecho a percibir este pago en especie. El padre Gallo acusa en su carta cierto malestar por este atropello, que carga los costos del proceso, pero no duda en cumplir con lo exigido: llegó a hacer provisión de fondos para afrontar el gasto que ocasionaría el pago a los pintores, doradores y tallistas que hacen los marcos¹².

Sin embargo, el Cabildo demoró el envío de los cuadros que en Sevilla debían pintarse con las efigies de Sor Francisca Dorotea y el Venerable Contreras. En una carta dirigida al agente romano se explica que el retraso se debe a la necesidad de ajustarse al ritmo del proceso de canonización, que apenas se halla principiado. De manera que habrá de calmar la impaciencia de los que desean los cuadros, quienes en su momento los tendrán:

“Hemos recebido una de V. m. de 20 del pasado en q nos dice como está tantos días a aguardando las Vs. efigies p^a mandar hacer los quadros en que tiene V. m. sobradissima razon y confesamos q en ello no nos hemos apresurado demasiado por no auer hallado ocasion de toda nra. satisfon. y seguridad y lo mas porq siempre nos parecia temprano p^a repartir dichos quadros por hallarse estas 2 causas tan a los principios y esto decimos por informes de personas q han asistido en esa corte en ocasiones semejantes y de algunas por cuya mano á corrido la disposon. y solicitud de hacerlos y repartirlos, mas estos á sido despues de presentados los procesos y casi inmediato a la Beatifon. y aora ocho días a estuuimos con el p. fr. Lor^o muñoz de figueroa del orden de s. Dom^o comp^o del sr. d. fr. ant^o gonzalez ob^o de caracas q va a esa corte adonde le a llamado el P. General y tratando del tiempo y sazon de dos quadros nos á dicho lo mismo y q se vera con V. m. con qn. comunicara este y otros particulares q aca conferimos en su presençia y con todo esto siempre como emos referido en otros estaremos en todo a su arbitrio y dispon. de Vm. quien si esto le pareciere puesto en razon entretendra lo mejor q pudiere a los deseosos



5. A. Perea y A. Carretero. Retrato de Bartolomé Esteban Murillo. Xilografía. BNE. Bib. Digital Hispánica, IH/2879/16. ¿1872? Inscripción: "BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. / COPIA DEL RETRATO EXISTENTE EN EL MUSEO NACIONAL DE PINTURA. / RECUERDO DE LA CELEBRACION / DE SU SEGUNDO CENTENARIO." Cornelis Bloemaert II. Portada del libro de Giovanni Battista, Le vite de' pittori, scultori et architetti. Roma, 1642.

12. Idem. 124. Roma, 20-X-1674.



6. Cornelis Bloemaert II. Portada del libro de Giovanni Battista, *Le vite de' pittori, scvltori et architetti*. Roma, 1642.

*de los quadros asegurandoles q a su tiempo los tendran sin falta...*¹³

Por lo que respecta a la gestiones encaminadas a conseguir la lámina de ambos personajes, también produciría importantes quebraderos de cabeza al padre Gallo, como llegó a manifestar en su carta del 2 de junio de 1674:

*“Cada dia estamos mas arrepentidos de auernos empantanado con la lamina pr las estampas en q nos metimos llevados de lo q nos decian todos o los mas. ya estan todas abiertas y trataremos de presentar las Remisoriales...”*¹⁴

El Cabildo espera que la estampa sea abierta en uno de los talleres más reputados de la ciudad romana, el de Cornelio Bloemaert:

*“Asimesmo Vm. q ai del procº in genere de la sierua de Dios y si se puede hacer con la circunstancias necesarias en esa corte y si se halla oi en ella vn abridor insigne de laminas llamado Cornelio Bloumeardo pe q abra estampa y destos sos. embiando pª ello d aca un diseño de lo que se ha de hacer.”*¹⁵

Una esperanza que Gallo se encargará de frustrar avisando que el citado grabador ya había muerto, aunque era posible trasladar el encargo a su hijo, que también era muy diestro; o quizás a cualquiera de los que, en la Corte romana, “*trabajan con todo primor en este arte.*”¹⁶



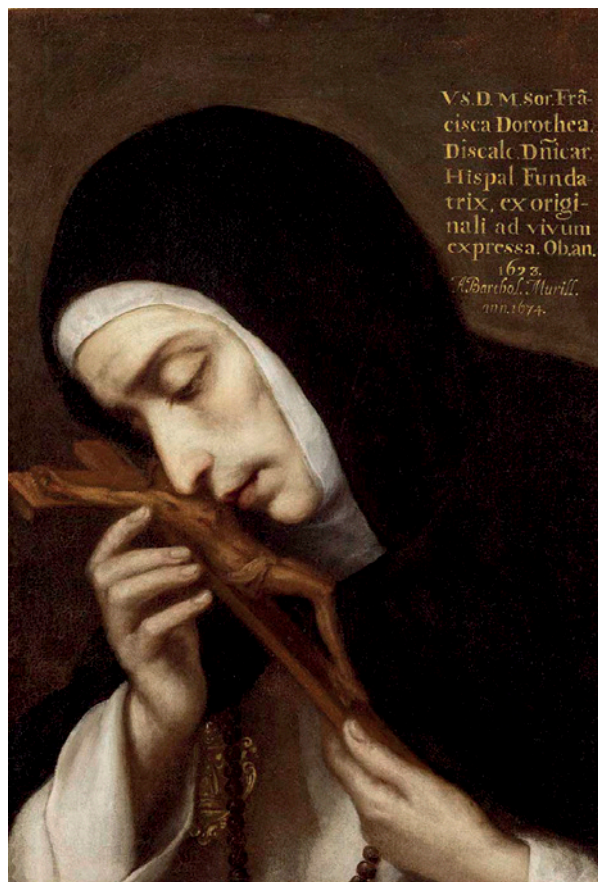
7. C. Schut, pinxit; M. Bouche, sculp. Sor Francisca Dorotea. Sevilla, Thomas López de Haro. BNE, Bib. Digital Hispánica, IH/3306/2/1. 1683.

13. Idem. fol. 125. 20-XI.

14. VIII, 47 (6). 123. Borrado s f.

15. VIII, 47 (6). 125. 20-XI-1674. Borrador.

16. 133v. “Murio el Abridor insigne de Laminas llamado Cornelio Bloumeardo y ha quedado su hijo, q es hauil, y ay en esta Corte muchos q trabajan con todo primor en este arte; Disponga VSllma. lo q quiere q yo execute; per mi parecer es lo



8. Bartolomé Esteban Murillo. Sor Francisca Dorotea. Sevilla, Catedral. 1673.

En abril de 1675 Gallo se mostraba desconsolado por la paralización de los dos procesos que conduce. En el de Contreras ni siquiera se ha abierto la lámina. Los cuadros siguen sin llegar y esto ocasiona un grave perjuicio en la continuidad de las acciones. Los cardenales ponentes son intransigentes al respecto, puesto que *“estos ssres. de la Congon. los piden y no quieren q se prossiga la causa ni se introduzga en congon. sin q primero se les den. Yo procuro entretenerlos conforme VSIII^{ma} me manda diziendoles q estoy esperando de essa ciudad las Veras effigies p^adarlos a hazer aquí.”*¹⁷

En junio la stampa de la Madre Dorotea había sido abierta en el taller de Martinus Bouche, de Amberes, siguiendo el dibujo realizado por Cornelio Schut. La idoneidad de este artista está fuera de toda duda, pues tenía taller en Sevilla, conocía bien a Murillo, en cuyo

lienzo había de basarse para hacer el dibujo, y mantenía relaciones con su ciudad natal, a donde se había remitido el encargo. Con ello se conseguía abaratar costos y garantizar el resultado de la operación .

Sin embargo, se dilata el envío de los lienzos a la corte romana , poniendo de manifiesto la existencia de dos niveles significativos perfectamente diferenciados: el

q he dicho arriba.”

17. VIII, 47 (6). “ 472-3. s. fol. Desconsuelo por no formarse los dos procesos *“considerando qe esta detencion en el processo del sto. Contreras la ha causado en no hauerse abierto la stampa q sha de llevar la instruccion al principio, la qual no sirue de nada, ni es de provecho alguno confrome he auisado, y Dis perdone a quin ha sido la causa de esto el qual esta en esta Corte y he tenido algunas sesiones sobre esto con el, y se disculpa con qe ha escrito para qe no se prossiga en abril dha stampa por no ser necessaria, conziendo muy bien q los quadros de qualquiera causa de sto. se deuen dar, como lo ha hecho el, en las caussas qe tiene a su Cargo y qe estos ssres. de la Congon. los piden y no quieren q se prossiga la causa ni se introduzga en congon. sin q primero se les den. Yo procuro entretenerlos conforme VSIII^{ma} me manda diziendoles qe estoy esperando de essa ciudad las Veras effigies p^adarlos a hazer aqui. Suplico a VSIII^{ma} el qe se sirua suspender el qe se abra esta stampa pagandole al abridor si algo ha trabajado en ella por no ser de seruicio a la causa.”* Gallo, 25-IV-75.

intrínseco de las imágenes destinadas al público general, y que han de conquistar su ánimo y provocar el entusiasmo hacia el personaje efigiado; y el de otras que, con la misma iconografía, han sido efectuadas para captar la atención y convencer a un público más exigente y entendido, que posee la capacidad para abrirle las puertas de la santidad al representado. Nunca como en esta faceta de la iconografía de santos tuvo tanta repercusión el arte y fue más evidente que se trata de un instrumento para ganar voluntades.

De poco sirvió el esfuerzo realizado por el Cabildo catedralicio y sus agentes romanos, pues al cabo de los años el proceso de agotó sin resultados positivos. Quedaron, no obstante, el retrato y las estampas, ambos cargados de significación y con un alto simbolismo, pues aun sin los atributos de la santidad le otorga el sello de la virtud. El retrato pintado por Murillo por encargo de Loaysa acabaría colgando de la sacristía mayor, como todavía puede apreciarse en nuestros días. Fue entregado por el canónigo como expresión de su última voluntad, en 1688. Así lo pone de manifiesto el auto capitular de la donación:

“Este día resibio el Cabº dos veras Efigies originales, q presentó el sr. Canº dn. Juan de Loaisa q por su devosion la avia hecho a su costa una del Venerable siervo de Ds. Pe. fernando de contreras de mano de Luis de Vargas q fue el primer q pinto a el dho Venerable Pe. viviendo el año de 1541. y otra de la venerable Me. Sierba de Dios soror franca. Dorotea fundadora de Nra. Sª. de los Reyes del orden de Sto. Domingo copiada el año de 1678 pr Bartholome murillo q la saco pr un original q avia de la dha Vª. Me defuncta pitado en el año de 1623 en q murio; ambas Efigies con su inscripcion cada una con sus molduras y doradas con cristales q asientan sobre un pedestal, cuian causas de Beatificasion, y Canonisacion se siguen en esta Ciud. de SEvª y en Roma a nombre y proteccion de los dos Ylmos. cabos. eclesiastico y secular desta dha ciud. Y asimismo resibio el cabº un baculo de carey // macizo sembrado de estrellas de filigrana de plata con remates de lo mismo, q en el año 1680 trajo de las Yndias para alguna hechura de bulto del dho Vª. Pe. contreras por la debocion q le tiene el capn. Juan Mariño de Crestelo qn el año de 1675 fue personalmte. a Argel, Zeuta y Tetuan donde hizo una copiosa informacion de la vida y miagros del dho sierbo de Ds. El qual baculo esta en una caja de cedro forrada de felpa carmesi con la razon de qn lo dio y en q año; todo lo qual es lo mismo q el dho Dn. Juan de Loaisa para despues de sus dis deja mandado a esta Sta. Ygª. en su testamento y aora lo a querido dar en vida a los dhos Sres. Dean y cabº los quales aviendole dado las gracias lo admitieron y mandaron q deello se tome la razon en los libros de la fabª desta sta. Ygª, y q el baculo se guarden en la sacristia mor., y las dos efigies vean los Ssres. mayordomo y contor. de fabrica donde se acomodaran mejor en citio decente y hagan relazn. al Cabº. En 2 de Junio de 1688 aviendo oido el cabº la relazn. de los ssres. de fabª mando q las dos veras efigies se pongan en la sacristia mor.”

El proceso se extinguiría al cabo de los años, con el desánimo del colegio capitular. En los años treinta del siglo XVIII era evidente el hastío que provocaba la continuidad de la causa, agotándose pese al deseo de algunos capitulares.

Santa Rosa de Lima en el Museo Lázaro Galdiano

En 1934 don José Lázaro adquirió al marchante de arte Tomás Harris una de las piezas capitales de su pinacoteca, la *Santa Rosa de Lima* de Murillo. Con ello daba por terminado el largo viaje de tan extraordinaria obra de arte, que pudo haber comenzado en el convento sevillano de Madre de Dios¹. No es mi intención perfeccionar la biografía del cuadro, sino dotarlo de contexto, buscándole un lugar en el proceso de formación de la imagen de la santa limeña.

Santa Rosa de Lima

Llama poderosamente la atención el progreso de la causa de Santa Rosa y máxime dada la dureza con que fueron tratadas muchas de las beatas de su círculo. Se libró del castigo de la Santa Inquisición e incluso de la amonestación de la sociedad limeña, que veía con malos ojos las prácticas religiosas de estas mujeres que vivían fuera de las rejas conventuales; llegó incluso a adelantarse a otras figuras postuladas para subir a los altares. Los dominicos, que defendían en Roma otras tres causas, optaron por la de Santa Rosa que llegaría a ser la primera santa americana. Se ha justificado de muchas maneras esta corta carrera, siendo la más convincente aquélla que explica el general desenvolvimiento de todos estos proyectos postridentinos, en los que se produce la interacción de factores sociales con otros culturales, teniendo una especial incidencia la relación de centro/periferia².

1. Según ha revelado recientemente Carlos Saguar, Lázaro se hizo con el cuadro porque había creído observar en Cristina de Arteaga (que muchos años después llegaría a ser Priora General de la Orden jerónima y por quien el anciano mecenas sentía una rendida admiración) una especial predilección por esa pintura. Carlos Saguar Quer. "Lázaro, Goya y los Lucas". *Goya y lo goyesco en la Fundación Lázaro Galdiano*, Cat. Exp., Segovia, 2003, pág. 47, nota 90. En relación con los antecedentes viajeros del cuadro puede señalarse una trayectoria que pasa por las colecciones Standish y Urzaiz y tal vez por la de Brackenbuy, en Cádiz. Últimamente Pérez Sánchez ha identificado otro itinerario que pasa por la antigua galería de Emile e Isaac Pereire (dato conocido por la venta de 1872), continúa en una subasta de Christie's (Londres, 1929) y, tras una parada en la Savile Gallery, concluyen en Harris. Véase la ficha firmada por Pérez Sánchez en el catálogo de *Obras maestras de la Colección Lázaro Galdiano*, Madrid, 2002, pág. 234. En este punto quisiera agradecer a Carlos Saguar la ayuda que me ha brindado para mejorar el texto en su forma y en su contenido.

2. Peter Burke. "How to be a Counter-Reformation Saint". In Karl von Greyerz, *Religions and Society in Early Modern Europe, 1500-1800*. Londres, 1984, pág. 45.

Rosa de Santa María fue especialmente severa en sus prácticas piadosas, produciéndose un sinfín de mortificaciones que, contrariamente a lo que solían hacer la generalidad de las beatas, ocultaba. Ese “*singular recato en cubrir sus penitencias*”³ le granjeó la simpatía y admiración de la población de Lima. Porque ahí estaba la clave de la auténtica santidad: el no sentirse digno de merecer la gracia divina y repudiar cualquier comparación, temiendo incurrir en la “*santidad usurpada*”⁴. Ese pasar discreto, sin exabruptos, manifestando una extraordinaria fortaleza espiritual, acabó por atraer mucho más la atención de una sociedad necesitada de modelos de humanidad. Ella misma pudo comprobar el cariño de sus conciudadanos limeños, bien que nada comparable con el que se le rindió una vez muerta. Murió querida por la multitud y su cuerpo, expuesto durante dos días, provocó una auténtica conmoción en la ciudad. La devoción de los limeños no bastó para que fuera propuesta para la canonización. La razón última de este proceder, según explican algunos estudiosos del tema, fue un impulso criollo, un deseo de reivindicación de la identidad de este sector prominente de la población⁵. Ya en los primeros pasos del proceso, en el trámite ordinario (1617), era calificada como “*criolla de esta ciudad*”⁶. Ello unido al progreso económico de esta clase dominante, que acabó acaparando los cargos públicos y controlando las redes comerciales interiores, explica la fuerza de su impulso⁷.



1. G. Gutiérrez, dib., Blas Ametller, grab., Manuel S. Carmona, dir. *Santa Rosa de Lima pintada por Murillo*. Grab. calcográfico. Publicado: Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios. BNE. Bib. Digital Hispánica, INVENT/23067. 1789-1800.

3. P. de Loayza, *Vida de Santa Rosa de Lima*, Lima, 1985, p. 80.

4. Según expresión del padre Hanse, en Frank Graziano, “Santa Rosa de Lima y la política de la canonización”, *Revista Andina*, n.º. 38 (<http://revistandina.perucultural.org.pe/textos/rgraziano.doc>), p. 7.

5. Teodoro Hampe Martínez, “El proceso de canonización de Santa Rosa (Nuevas luces sobre la identidad criolla en el Perú colonial”. *Hispania Sacra*, XLVIII, n.º. 98 (1996), págs. 719-720.

6. Ramón Mujica Pinilla, “El ancla de Rosa de Lima: mística y política en torno a la patrona de América”. *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, Lima, 1995, pág. 177.

7. “El proceso que analizamos ocurría justo al mismo momento en que la élite criolla alcanzaba una situación económica y política preeminente, gracias a su acceso a los cargos públicos, la expansión de las haciendas y los obrajes y la intensificación del comercio interior. ¿No resulta lógico, en este contexto, sugerir que la elevación a los altares de Rosa de Santa María fue impulsada por la identidad o autoconciencia de los criollos, deseosos de consolidar su posición mediante el reconocimiento supremo de la Iglesia?”. T. Hampe Martínez, “El proceso...”, op. cit., p. 720.



2. Cornelis Schut. Santa Rosa de Lima. Lápiz, tinta y aguada. Madrid, BNE, DIB/13/14/61. Fdo.: "C. Schut". D. 1671.

La Corona también se interesó, pidiendo la intercesión de su embajador ante la Santa Sede en las gestiones diplomáticas. Un gobernante como Felipe IV que tenía entre sus principales consejeros a Sor María Jesús de Ágreda, autora de la *Mística Ciudad de Dios*, es fácil que se entusiasmara con la creación de un nuevo santo como Rosa de Santa María. En tanto que Mariana de Austria, su viuda y regente en la minoridad de Carlos II, estaba plenamente convencida de la necesidad de obtener un nuevo santo hispano, como testimonio de la acertada acción evangelizadora de los españoles en tierras americanas. Se hacía eco también de la inquietud manifestada por sus representantes en Indias. El Consejo Supremo de Indias toma en consideración los testimonios recogidos entre 1617-1618 como parte del proceso ordinario, y sus ministros aprecian la utilidad

política del caso. En instrucción del 19 de mayo de 1624, al embajador español cerca de la Santa Sede, Duque de Pastrana, el Rey considera que de la beatificación y canonización de Rosa de Santa María “*puede resultar gran aprovechamiento a las almas de los naturales y habitantes de aquella tierra*”⁸.

El “grupo de presión” que contribuyó decididamente al progreso de la causa fue el integrado por los dominicos, quienes habían optado por Rosa de Lima como la principal candidata para ser su primera santa americana. Primordial fue la actuación del agente dominico en Roma que, como era de esperar, negociaría directamente con los miembros del Colegio Pontificio el respaldo a la causa⁹. En el cumplimiento de su cometido no sólo trató personalmente a los cardenales del Consistorio romano, sino que también se sirvió de representantes legales, abogados y procuradores, que facilitaron la tramitación del expediente. Aunque sin duda la tarea más delicada y compleja, al tiempo que fructífera, era la de difundir la imagen de esta vir-

8. T. Hampe Martínez, “El proceso...”, op. cit., p. 721.

9. Tomás Polvorosa López, O. P. “La canonización de Santa Rosa de Lima a través del Bullarium Ordinis FF. Praedicatorum”. *Actas del I Congreso Internacional sobre los dominicos y el Nuevo Mundo*, Madrid, 1988, pág. 626. Para Iwasaki la canonización fue “*todo un alarde de la influencia dominica en El Vaticano*”; Fernando Iwasaki Cauti. “Santos y alumnos: Santa Rosa y el imaginario limeño del siglo XVII”. *Actas del III Congreso Internacional sobre los dominicos en el Nuevo Mundo*, Madrid, 1991, pág. 531.



3. Bartolomé Esteban Murillo. *Santa Rosa de Lima*. La Coruña, Fundación Barrié de la Maza. H. 1668.



4. Anónimo. *Entierro de Santa Rosa de Lima*. Monasterio de Santa Rosa de Sta. María, Lima. S. XVII.



5. Frans. Sylvester, "Sculp Mexici". En Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja, *Vida de la esclarecida virgen Santa Rosa de Santa María*. México, Imprenta Real del Superior Gobierno, 1729, 2ª ed.

tuosa monja terciaria. A la concreción del icono, el hito de referencia con el que habría de familiarizarse la sociedad virreinal y peninsular, se dedicó un importante esfuerzo y el consiguiente gasto económico. El 28 de noviembre de 1664 remitía desde Roma una carta el Maestro General de los dominicos, fray Juan Bautista de Marín, en la que estimaba que se habían gastado más de 7.000 escudos de plata, en traducciones, impresiones, pinturas, estampas y servicios de abogados y procuradores¹⁰.

En cierto modo todos quisieron hacer suya a la santa: los criollos como manifestación de su identidad, los españoles como hija de la tierra conquistada y reflejo de su acertada política de dominio¹¹. Tantos intereses hicieron que el proceso de beatificación se activara de inmediato, cuando no había transcurrido una semana desde el fallecimiento. El trámite ordinario duró siete meses, dándose por terminado en abril de 1618. La probanza apostólica fue presentada formalmente en la Sagrada Congregación de Ritos el 21 de julio de 1634, aunque hasta 1668 no se firma el decreto de beatificación. En su tramo final la causa experimentó una aminoración en el ritmo, motivada probablemente por el obligado cumplimiento del decreto reformativo de Urbano VIII, la constitución *Coelestis Hierusalem*, de 5 de julio de 1634, que prohibía tra-

10. T. Hampe Martínez, *Ibidem*, pág. 728-729

11. Luis Miguel Glave señala que "la metrópoli y la jerarquía romana cayeron en la cuenta de la importancia de un símbolo y lo aceptaron, mientras los indios querían el suyo y lo crearon." L. M. Glave. *De rosas y espinas: economía, sociedad y mentalidades andinas (1600-1630)*. Lima, IEP, 1998, págs. 20-21.

tar sobre santidad, virtudes y milagros de siervos de Dios antes de transcurridos cincuenta años de su muerte¹².

La creación de la santa

Aunque es muy escueta la documentación publicada en relación con el proceso paralelo de creación de la imagen de la santa, cabe deducir que, como en otros casos conocidos, fue “diseñada” al detalle hasta encontrar una versión aceptable. La prontitud con que se inició el proceso permitió recoger información de primera mano sobre la vida de la santa, lo que favoreció la elaboración de las primeras hagiografías y series iconográficas. Sin embargo, hasta la década de los sesenta, con el proceso de beatificación encaminándose hacia su final, no surge la necesidad de fortalecer su imagen con biografías bien documentadas y estampas que mostrasen los episodios más significativos de su trayectoria vital.



6. Juan Ruiz Luengo. *Virgen del Rosario de Santa Cruz de Granada*. ¿1737? Madrid, BNE, Bib. Digital Hispánica, Invent/13959.

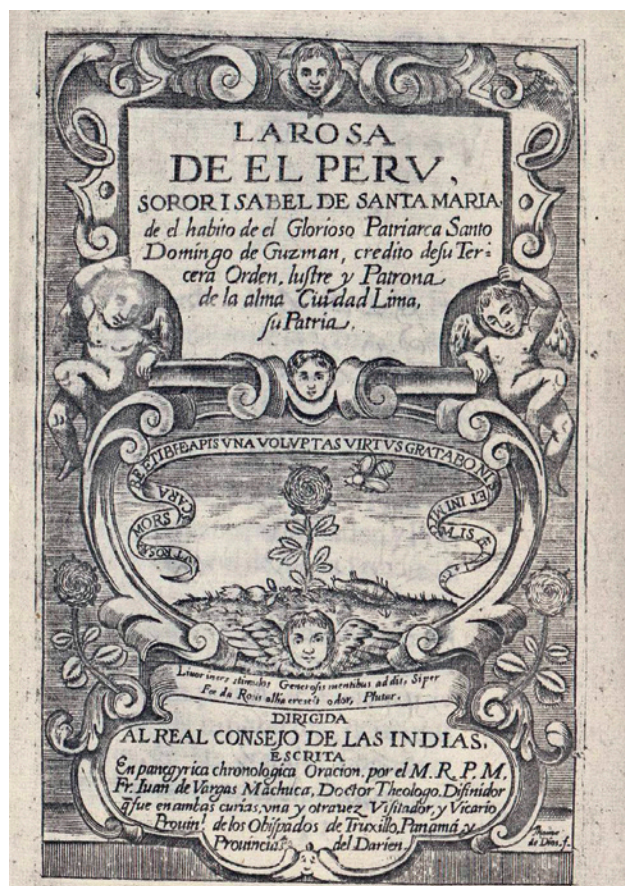
El primero de los textos hagiográficos fue escrito en 1631 por el procurador de la causa, fr. Jerónimo Baptista de Bernuy, con el título *Vida, muerte y milagros de la bendita Sor Rosa de Santa María*. Permaneció inédito¹³.

En 1664 Alejandro VII reabre el proceso y de inmediato el dominico alemán, de la provincia de Inglaterra, Leonardo Hansen ofrece el mejor argumento para la beatificación, el texto fundamental de la vida de Rosa de Lima, *Vita Mirabilis Rosa de S. Maria limensis*. Fue uno de los principales resortes de comunicación de la época, cuya lectura fue una tarea reservada a las élites letradas, sobre todo eclesiásticos, que actuaron como transmisores de la información¹⁴. De la penetración de

12. T. Hampe Martínez, *Ibidem*, pág. 726.

13. Al respecto consúltese el texto de Anne-Marie Lievens. “Un manuscrito olvidado del siglo XVII: Vida muerte y milagros de la bendita sor Rosa de Sancta Maria Virgen, de fray Gerónimo Baptista de Bernuy”. *Artifara*, 13 (2013), págs. 53-73.

14. Este escrito apologético también se encuentra motivado por alguna pretensión “bastarda”, cual fue el deseo de magnificar el progreso de la evangelización en el Nuevo Mundo. Iwasaki resalta este hecho en “Vidas de santos...”, op. cit., p. 49.



7. Juan de Vargas Machuca. *La rosa de el Perú, soror Isabel de Santa María, de el habito de el Glorioso Patriarca Santo Domingo de Guzman*. Sevilla, 1659.

esta literatura en las capas superiores de la Iglesia resulta bastante ilustrativa la referencia del padre Lorea en la vida que de Rosa de Santa María escribió el año de la canonización, cuando el cardenal Rospigliosi ingresó en el cónclave en el que sería elevado al Pontificado, como Clemente IX, con dos de sus biografías, la de Hansen y la de Lorenzo Lucchesini (1665)¹⁵.

Un examen detenido de este subgénero literario nos descubre su gran homogeneidad, al guiarse por un patrón básico en el que junto al relato de los principales episodios en la vida del personaje se presentan sus principales virtudes, así como su actuación milagrosa¹⁶. Esta estandarización responde sobre todo a las exigencias pontificias y persiguen la

beatificación¹⁷. Una vez que se ha obtenido este reconocimiento pontificio es fácil que cambie el tono narrativo y la orientación hagiográfica. Al estar condicionada por la beatificación, esta literatura posee un carácter festivo, ponderando sin límite la dimensión heroica del personaje. En el caso de Rosa de Lima presenta este cambio de orientación la apología escrita por Jacinto de Parra en 1668, *La bienaventurada Rosa Peruana de Santa María*.

En paralelo a la narración de estas vidas virtuosas se producen las “codificaciones” iconográficas. Éstas siguen un camino sinuoso y largo, que comienza en la *Vera effigies*, retrato fidedigno del personaje. Tan significativa modalidad expresiva forma parte del repertorio gráfico de la mayoría de los procesos de beatificación y

15. Tomado de Rubén Vargas Ugarte. *Vida de Santa Rosa de Santa María*. Lima, 1951, 2ª ed., pág. 189.

16. Armando Nieto Vélez. *Francisco del Castillo. El Apóstol de Lima*. Lima, PUCP, 1992, p. 15.

17. F. Iwasaki Cauti, “Vidas de santos”, op. cit., p. 49.

canonización, y cuando no se cuenta con ella puede ser sustituida por una invención arquetípica¹⁸. La búsqueda de esta clara manifestación de la identidad del virtuoso o la virtuosa forma parte de la casuística¹⁹. En el caso de Rosa de Santa María existía una imagen auténtica que parece tomada en el lecho mortuario, con el rictus cadavérico. Fue pintada por Angelino Medoro y venerada desde un primer momento²⁰, convirtiéndose en el principal estímulo al culto local.



8. Angelino de Medoro. *Retrato póstumo de Santa Rosa de Lima*. Lima, Santuario de Santa Rosa, 1617.

En un segundo nivel se encuentran las imágenes creadas para transferir el culto más allá de su ámbito natural, la ciudad. La documentación refiere cómo en 1630 los dominicos romanos prepararon un envío de estampas con el retrato de Rosa con destino a Lima. Sin duda, formaba parte de una emisión de mayor envergadura difundida por el resto del orbe católico. Esta actuación se produjo a raíz del comienzo del proceso apostólico²¹. La orientación de esta segunda entrega del repertorio iconográfico es clara: trata de ganar adeptos a la causa en un momento crucial, cuando se está deliberando en el seno del Colegio Pontificio la oportunidad de proseguir con los trámites. Por lo general, es una estampa en la que se sintetiza cuanto de destacable hay en la personalidad del personaje. El grabado suele estar inspirado en un lienzo y a su vez puede servir de inspiración a otros. Esta imagen matriz no ha podido ser identificada, aunque las fuentes aluden a su existencia. En esta coyuntura nacen algunos textos ilustrados, como el que escribió el jesuita Juan del Valle en la primera mitad del siglo (*Vita et Historia S. Rosae A S. Maria*), con un importante repertorio de imágenes grabadas por C. Galle, de enorme trascendencia en la iconografía posterior.

En cambio son conocidas varias estampas abiertas a raíz de que Clemente IX firmara el decreto de beatificación. En 1668 se encuentran fechadas al menos dos

18. Así ocurrió con San Fernando, cuya *vera effigies* fue sustituida por una imagen ideal, que representaba al santo militar. Me remito al capítulo dedicado al santo sevillano.

19. Como ocurrió en el caso de Fernando de Contreras. De ello me ocupo en el capítulo correspondiente.

20. Bernaldes lo tiene por boceto. Jorge Bernaldes Ballesteros. "Iconografía de Santa Rosa de Lima". *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, I, Sevilla, Universidad, 1982, pág. 285.y

21. Ramón Mujica Pinilla. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima, FCE., 2001, pág. 376.



9. Cornelis Galle. *El demonio en forma de perro ataca a Rosa*. En Juan del Valle, *Vita et historia S. Rosae As. María*, Amberes, primera mitad del s. XVII.

láminas, ambas editadas en Roma, una de autor anónimo y otra de Horacio Marinari. La primera muestra a Rosa arrodillada ante la Virgen y el Niño, de acuerdo con una composición muy del gusto del mundo barroco, escenificando una visión. La otra es más sintética y está cargada de símbolos que aluden a la buscada relación con el Rosario. Las dos estampas circularon sueltas para difusión del conocimiento de la nueva beata.

La lámina abierta por François Collignon en Roma en el curso de la década de los setenta, no presenta variaciones notables con respecto a las antecedentes, aunque probablemente fuera editada tras la canonización. La opción hagiográfica era muy clara, sin duda conducida por la

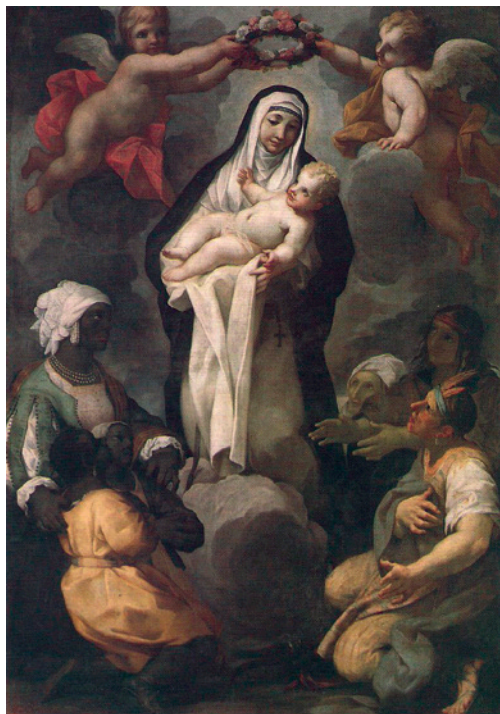
propia orden de Predicadores, al mostrar a la santa como Rosa de Santa María, como fue nominada en la bula de canonización. Aparece con la Virgen, a la que se la vincula en el seno de la iglesia romana y recibiendo una rosa, que con las que tiene en su regazo evoca el Rosario. Por ese motivo guarda cierta relación con la estampa de Marinari. Desconocemos el autor de la idea original, pudiera ser Lázaro Baldi o quizás Ciro Ferri²².

Una edición ilustrada del libro de Hansen, *Vita Mirabilis*, ve la luz en 1680. Condicionada por la necesidad de acrecentar el conocimiento de la nueva santa hasta llevarlo al conjunto de la sociedad hispana, aparece ilustrada con grabados de Nicolás de Billy.

22. J. Bernal Ballesteros, "Iconografía", op. cit., p. 296.



10. Nicola Billy, sculp. Anteportada. L. Hansen. *Vita mirabilis mors pretiosa sanctitas thaumaturga inclytæ virginis S. Rosæ Peruanae...* Romæ Typis Nicolas Angeli Tinassij, 1680. BNE, U/779.



11. Lázaro Baldi. *Los pueblos del Perú rinden culto a Rosa de Santa María*. Roma, Santa María sopra Minerva. 1668.



12. Angelino de Medoro, atrib. *El milagro de la cuna*. Lima, Santuario de Santa Rosa. S. XVII.

Por lo que respecta a la interpretación pictórica de la vida de Santa Rosa, efectuada una vez se ha obtenido el decreto de beatificación, hay que señalar la primera versión conocida, la que pintó Lazzaro Baldi para la ceremonia de la casa matriz de los Predicadores, Santa Maria sopra Minerva, que narra la vida de la virtuosa terciaria. En uno de los lienzos de la serie aparece Rosa de Santa María con el Niño en los brazos rodeada por un grupo de indios ataviados con sus penachos de plumas, muy al gusto de la iconografía manierista. Nuevamente nos encontramos con que Roma proyecta su propio imaginario e induce a aceptarlo a las comunidades locales.

La versión limeña se encuentra en el Santuario de Santa Rosa, en Lima. Es una serie erróneamente atribuida a Angelino Medoro, al no poderse fechar antes de 1633, año del fallecimiento del artista²³. Es más, probablemente es del último tercio del siglo, pudiendo identificarse como obra de un maestro murillesco, como evidencian la composición, el juego cromático y los tipos humanos. Es una versión libre de las estampas de Cornelis Galle.

Evidentemente, las ilustraciones de los textos hagiográficos contribuyeron de una manera decisiva al conocimiento más íntimo de Santa Rosa de Lima. La edición romana de la vida de la santa ilustrada por Galle tuvo cierta repercusión en la selección de los epi-

23. Fuensanta Arenado. "Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma, 1567 - Sevilla, 1633)". *Archivo Hispalense*, 184 (1977), pág. 111.

sodios más significativos y en su composición.

Murillo hacedor de santos

Como cabecera de la administración indiana, Sevilla conoció de primera mano el desarrollo de la causa de Rosa de Santa María. Fue el puente que conectó Lima con Roma y el lugar donde se recibió la documentación indiana y el punto de partida y de recepción de muchas de las imágenes asociadas a esta causa. Es lógico que el convento de San Pablo estuviera al tanto de cuantos hechos significativos para la Orden de Predicadores se produjeran en el mundo virreinal. Lo que explica también la anticipación con que se vivía en la ciudad el nacimiento de un nuevo santo.



13. Bartolomé Esteban Murillo. Santa Rosa de Lima. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano. ca. 1670.

Rosa de Santa María fue beatificada a comienzos de 1668 y a fines de ese año ingresó en el convento dominico de Madre de Dios una joven que se llamaba Francisca y que al profesar en 1671 adoptó el nombre de sor Francisca de Santa Rosa. Esta circunstancia llama la atención por la prontitud con que había sido acogida la santa limeña, pero sobre todo por el hecho de que la postulante era la hija del pintor Bartolomé Esteban Murillo. Es lógico que el artista ofreciera con la dote un cuadro de la santa que desde entonces iba a asociar con su querida hija, teniéndolo como “*algo muy íntimamente sentido*”²⁴. Pero, ¿cuál podría ser la versión elegida? En opinión de Angulo, la mejor de las posibles, la del Museo Lázaro Galdiano²⁵. El hecho de que existan dos copias en el propio convento avala esta opinión. La lógica apunta en la misma dirección: Murillo pintó a Santa Rosa más que en trance, con la mirada elevada a los

24. Diego Angulo. *Murillo*. Madrid, Espasa, 1981, t. I, pág. 434.

25. Angulo fecha la pintura del Museo Lázaro hacia 1670 y lo relaciona con el ingreso de sor Francisca María de Santa Rosa en Madre de Dios. *Ibidem*, II, nº 370, pág. 291.



14. Bartolomé Esteban Murillo, taller. *Santa Rosa de Lima*. Fundación Lázaro Galdiano. 1670-1680.

cielos o ante un rompimiento de gloria, en un encuentro íntimo, enternecedor. Quizás estaba viendo a su hija –no se descarta que sea su retrato– que con la profesión se ha unido con Dios.

Pero hay algo más que emotividad, en esta profunda reflexión sobre la imagen religiosa y su calado en la sociedad. El artista, que ya había demostrado su capacidad para captar en su pintura los rasgos y los gestos que más gratos resultaban a la sociedad, sacó a relucir en la representación de la santa limeña cuanto candor era posible. Murillo obvia las versiones que pudieron llegar a sus manos, sirviéndose en todo caso de la estampa de Collignon para seleccionar el momento más acorde con la idea que quería expresar sobre la Santa²⁶. Tal vez fue opción personal de algún miembro de la comunidad sevillana, aunque si el artista lo hizo con destino al convento en el que iba a ingresar su hija, como

se ha dado a entender, es suya la elección. En cualquier caso, el lienzo describe el encuentro entre la Santa y Cristo niño en el jardín del convento. Con la sutileza que caracteriza al arte de Murillo, éste nos presenta el ingreso de la monja en el grupo de los elegidos, con una sencilla escena en la que ella abre los brazos y acepta la llamada del Infante. La escena se desarrolla en un ambiente de mansedumbre, con un rosal –en alusión no sólo a la Santa sino al Rosario dominicano– y unos árboles, entre los que se recortan unas arquitecturas, una de las cuales podría ser la capilla que la propia monja levantó en el jardín de su casa²⁷.

La canasta con la labor aparece de manera marginal, aunque posee un claro valor semántico, al ilustrar cómo se produjo el encuentro, mientras la monja cosía en el huerto. Más allá de esta lectura cabe otra en un segundo nivel, al reconocer este objeto como evocación de lo hogareño. También aparece en otros cuadros de Murillo, como la *Familia del pajarito*, la *Educación de la Virgen* o el *Sueño del patricio Juan*.

26. Como advierte Pérez Sánchez pudo haber tenido en cuenta la evocación del padre Rivadeneira, con el Niño sentado sobre una almohadilla. Pérez Sánchez, A. E., ficha citada en *Obras maestras*...

27. R. Vargas Ugarte, Vida, op. cit., págs. 209-210.

Los dominicos sevillanos vieron en la santa limeña un tesoro para fomento del culto. En su trágica trayectoria se encontraban necesitados de encontrar un nuevo camino en su peregrinar por la tierra de María. Las dudas que habían planteado sobre el dogma de la Inmaculada provocaron un terremoto de enorme repercusión social en la ciudad, con una fractura en las relaciones entre la orden y la feligresía. En cierto modo el culto a una nueva figura de devoción, Pedro de Arbués, beatificado en 1664, acabará diluyéndose y su proceso postergado (hasta 1864 no fue canonizado), lo que facilitará el progreso de Santa Rosa en el mundo hispano²⁸.



15. Anónimo. *Santa Rosa venerada por indios, negros y mestizos*. Anónimo. Cobre. Lima, Convento de los Descalzos, Lima. S. XVIII.

De manera alternativa Murillo pudo componer otra versión del episodio de Santa Rosa con el Niño, más acorde con los gustos de la época. En ella el Infante aparece sobre el ramillete de rosas, en rompimiento glorioso, en tanto que la monja lo observa arrobada. Estaría inspirada en la estampa abierta en 1668 por Orazio Marinari coincidiendo con la beatificación y posiblemente como parte del aparato gráfico que contribuiría a la defensa de la causa.

Este modelo fue seguido en otro de los cuadros del Museo Lázaro, que Angulo adscribió a la escuela de Murillo²⁹. Sospecho que pertenece a un discípulo directo, posiblemente Cornelio Schut, que en 1676 había efectuado una versión mucho más teatral, en la que el Niño Jesús aparece sobre una nube de ángeles y la santa se postra ante él en señal de entrega. Es un dibujo que guarda el Museo de la Casa de la Moneda, del que no se sabe si acabó trasladándose al lienzo o grabándose. Además, no es la primera vez que Schut trabaja en el desarrollo del aparato gráfico

28. Michael Scholz-Hänsel. "Arte e Inquisición: Pedro Arbués y el poder de las imágenes". *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte*, VI (1994), págs. 205-212.

29. Murillo, II, pp. 292-293, n. 371. Considerada por Angulo como copia de taller, de hacia 1670 a 1680.



16. Cornelio Schut. *Santa Rosa de Lima*. Dibujo. Madrid, Museo Casa de la Moneda. H. 1671.

de un proceso de canonización. Conocemos su participación en el de Fernando de Contreras³⁰.

Murillo puso su arte al servicio de la religión, tal vez de la política, contribuyendo tanto al fomento del culto a esta nueva figura de devoción como al progreso de la Orden de Predicadores. La prontitud con que abordó la creación del nuevo icono religioso evidencia su relevancia dentro del panorama artístico sevillano; la brillantez con que respondió a la demanda muestra su capacidad creativa y su lucidez mental. Pocos artistas como Murillo estaban tan dotados técnica como intelectualmente y capacitados para crear nuevas unidades de significación iconográfica.

Por dos veces abordó la problemática, resolviéndola de una manera tan convincente.

En 1671 Sevilla seguía siendo una ciudad extraordinariamente viva en materia artística, aun cuando la situación económica no acompañaba. Ello unido a la posición privilegiada que aún conserva como sede de la Casa de Contratación y del control de la flota de Indias, le permite seguir como proveedora de obras de arte de los virreinos. Se explica así que las comunidades religiosas con casa en la ciudad acopien en ella obras de arte para llevarlas a sus respectivos conventos americanos, como ocurrió con los dominicos, que adquirieron en el obrador de Murillo un lienzo con la imagen de Santa Rosa de Lima, para llevarlo a México.

Según parece, el platero sevillano Tomé Gómez compró a Murillo un lienzo de Santa Rosa por sesenta pesos de plata, que con los 53 pesos que había costado un marco dorado “*de todo garbo*”, suponía un gasto importante. El dinero era del dominico fray Mateo Bermúdez, que se lo había dejado al presbítero Miguel de Pereño

30. Así lo detallo en uno de los capítulos precedentes.

“al tiempo que auia lleuado para filipinas vna misión de religiosas”. Bermúdez había sido Procurador General de la provincia de Filipinas y luego había ingresado como observante dominico en el hospicio de San Jacinto de México. Desde este lugar intercambió correspondencia con el platero que le mantuvo informado de lo ocurrido con su dinero (*“y dio abisso de lo rreferido a el dho fray Matheo bermudez que estaba en el dho hospicio de mexico con quien tubo correspondenzia por ser amigo el que declara del dho fray Mateo Bermudez”*), desembolsando la cantidad referida en la compra del cuadro de Santa Rosa y en su marco por orden del propio Bermúdez (*“y por cuya orden el que declara de los dhos. Mil pesso pago y gasto las partidas siguientes...”*). También a instancias del fraile, Tomé Gómez se ocupó del embalaje y envío del lienzo a México. Tramitó el flete del cajón a Cádiz, donde pagó la avería al capitán de la flota que iba a Nueva España y sin duda adelantó el coste del flete y de los “derechos y buen pasaje” en Vera Cruz. Se ahorró el transporte del puerto mexicano a la capital del virreinato, pues *“lo lleuó de gracia la persona que lo entregó.”*³¹

De todo este trasiego tengo referencias temporales alejadas, como la del fallecimiento de Pereño, que se produjo “por el año 1660”, o las relativas al proceso documental que generó el pleito iniciado por la orden dominica para reclamar al platero los mil pesos, situadas entre 1673 y 1675. En cuanto a la fecha de remisión del cuadro hay dudas, ya que pudo ocurrir en 1699, fecha en la que está registrado el navío Santo Cristo de Lezo, que va a América a cargo del capitán Esteban de Alfaro, cuyo nombre se asocia en la documentación con dicho negocio³². También podemos seguir el trayecto del cajón, en un itinerario que concluye seguro en México. Sin embargo, la clausura del hospicio de San Jacinto, del que sólo sigue indemne la iglesia, que hoy sirve de parroquia al barrio de San Ángel, interrumpe la búsqueda.

Esta referencia de archivo vuelve a ponernos en antecedentes sobre el Murillo creador de modelos, un artista que cortó los patrones con los que se confeccionaron las imágenes de algunos de los santos españoles de la Contrarreforma, pudiendo ser el de Santa Rosa de Lima uno de ellos.

31. Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos Notariales, leg. 13001. 1675-II, fols. 126-139. La referencia a Murillo se encuentra en el folio 129r.

32. Archivo General de Indias, Contratación, 1215, n. 6.

Artífices de la santidad

El patrón creado e interpretado. Pintores y grabadores

Páginas atrás he insistido en destacar la *Vera effigies* como primer paso hacia la concreción figurativa de la santidad. Hay un camino que arranca con una idea basal, obtenida tras de una pesquisa más o menos concienzuda, y concluye cuando la forma se hace patente, en la materia y mediante los más diversos procedimientos técnicos, siendo el grabado en cualquiera de sus variantes el recurso más apropiado para la divulgación. De entre todos los casos analizados en este libro, destacamos la búsqueda realizada en pro del retrato original de Fernando de Contreras, que a la luz de las fuentes resultó una tarea poco menos que detectivesca.

El retrato auténtico es pieza fundamental en la estructura de conocimiento de los sujetos elegidos. De su importancia como referencia visual y del hecho de ser piedra angular en este edificio deriva de que algunos llegaron a tener el valor de reliquia.

A partir de ahí se produce el despliegue creativo con la concurrencia de intelectuales y artistas. Un sistema visual que reposa en un patrón de referencia y se proyecta a través de un plan “sociabilización”, en forma de libros y estampas, además de series pictóricas. Esto último nos habla del recurso a la narrativa, con la selección de hitos y momentos en la vida de todos y cada uno de los personajes sometidos a estos procesos. Episodios claves en sus vidas, desde el nacimiento, donde se resalta su singularidad *ab origine*, hasta los hechos que acreditan sus mayores méritos, ante todo los sucesos milagrosos. Se ha podido considerar el caso de Toribio de Mogrovejo, a quien se le recordó en el milagroso episodio de Macate, como refleja el lienzo romano, uno de tantos de los utilizados en la difusión de la causa.

La matriz fue obra del artista gaetano Sebastiano Conca, podría ser la misma que se conserva en los Museos Vaticanos. De ella derivan otras, tal como relacioné en su lugar, aunque sin aclarar, porque la fuente no lo permite, si se trataron de variantes iconográficas, como podría ser la que se conserva en la basílica de San Nicolás de To-

lentino, legado por el obispo Agostino Tracci¹.

Entre los santos hispanos hay que mencionar, por su rica estela pintada, Santa Rosa de Lima. Aparte de libros y estampas, dos vidas pintadas, una en el convento de Lima y otra en la sede romana de los dominicos, Santa María Sopra Minerva. Rememoran ambos conjuntos los momentos destacados en la vida de la santa, incluyendo los signos de santidad. La versión romana recoge el repertorio canónico de la biografía de la que ya entonces era santa. Un conjunto muy representativo, diseñado para proclamar al mundo la santidad de Rosa de Santa María.



1. Santa Rosa bajo arco iris con escenas de su vida. Lienzo de Juan Correa, México, 1671. Convento dominico, Mixcoac, Ciudad de México.

Entre buscado y encontrado: del natural y copia

Son las órdenes religiosas, especialmente las reformadas, las que más empeño ponen en recuperar el retrato auténtico de los fundadores y renovadores, así como en hacer memoria de sus santas vidas. Ejemplar es el caso de los carmelitas descalzos que tienen tres figuras de devoción en Santa Teresa, San Juan de la Cruz y Santa María Magdalena de Pazzi².

Fray Juan de la Miseria es el autor del primer retrato de la santa fundadora, en su realización jugó un papel determinante la propia Orden, que exigió a la efigiada posara ante el religioso napolitano que la inmortalizó, replicándola en otro lienzo³.

1. Catálogo del Museo. pág. 95. Registrada en este lugar como "El Milagro de Santo Toribio", fechada entre 1726 y 1727, adjudicada sin duda a Conca. (292x207 cms).
2. Fernando Moreno Cuadro. "Origen andaluz de la vera effigies de san Juan de la Cruz y su repercusión en Flandes y México". *Laboratorio de Arte*, 25 (2013), pág. 348.
3. Ángel M. Barcia. "El retrato de Santa Teresa". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1909, pág. 9; M^a. Luisa Cano Navas. *El convento de San José del Carmen de Sevilla. Las Teresas. Estudio histórico-artístico*. Sevilla, Diputación, págs.



2. Cornelis Galle. *S. Philippi Nerii vera effigies congregationis oratorii fundatoris*. 1591-1650. Bib. Dig. Luso-Brasileira.

De entre los casos sevillanos que se han podido estudiar a la luz de los documentos, resulta ilustrativo lo ocurrido con Contreras, en cuya definición simbólica se

158-159; Jesús M. Palomero Páramo. "Juan de la Miseria. Retrato de Santa Teresa de Jesús". *La Iglesia en América. Evangelización y Cultural*. Sevilla, Pabellón Santa Sede. Expo 92, 1992, pág. 182.

trabajó, buscando ante todo el apoyo en una imagen primigenia. A la búsqueda del verdadero retrato se dedicaron diversos miembros del cabildo catedralicio, realizando una intensa pesquisa, que dio su fruto. Además la documentación revela el paradero de la primera imagen, identificando a sus poseedores y garantes. La constatación de ello es importante para acreditar la autenticidad del lienzo que acabaría pendiendo de las paredes del Templo Mayor.

Luego de conocer el primitivo paradero del retrato así como la identidad de sus custodios, se hace preciso la réplica y adecuada exposición en un espacio concordante con la importancia de lo que está ocurriendo. Es interesante comprobar que los nuevos propietarios pueden llegar a promover un retorno a su estado prístino, dejando constancia de ello.

No son pocas las causas cuyo seguimiento queda impedido por la ausencia de documentos suficientemente explícitos como para entender las situaciones generadas y conocer la autoría de todos y cada uno de los componentes de la matriz creativa. La dificultad para contextualizar adecuadamente todo las narrativas visuales nos priva de certezas a la hora de poner nombre y apellidos a quienes protagonizan este gran capítulo en la historia del arte religioso. Raras son las ocasiones en que una autoridad como Francisco Pacheco nos ilustra sobre lo ocurrido en relación con los primeros retratos de las figuras promovidas a la canonización. Con San Ignacio de Loyola tenemos la suerte de cara y el



3. Eduardo Balaca y Orejas Canseco. *Santa Teresa de Jesús*. Copia de fray Juan de la Miseria. Madrid, Museo Nnal. del Prado, h. 1877.



4. Juan Martínez Montañés. *San Ignacio de Loyola*. Sevilla, Iglesia de la Anunciación. 1610. Foto: Universidad de Sevilla.



5. Anton von Maron. *Francisco Preciado de la Vega*. Roma, Accademia di San Luca. 1749. Foto Sailko, Wikimedia Commons.

tratadista relata con detalle cómo se generó esa impronta artística. Tanto él como el grabador Perret o incluso el escultor, Martínez Montañés, se inspiraron en la máscara funeraria.

Nos acompañe la suerte o no, lo cierto y seguro es que en el modelado de la santidad tomaron parte, además de artistas de diversa formación, procedencia y responsabilidad ejecutiva, otros individuos que hoy en día se ocultan en el anonimato y que, en algún caso, pusieron las bases de la imagen finalmente elegida. La selección del tipo y la concreción del prototipo recayeron en miembros de la comunidad. Su aporte al diseño pudo ser importante, no sólo por su contribución simbólica, sino también por la opción formal.

Roma y Amberes: libros y estampas

Dos ciudades van a ser clave en la formalización de este arte votivo que sustenta los procesos romanos: la propia Santa Sede y Amberes. En torno al Colegio Pontificio se abrieron numerosos talleres de grabado para satisfacer la demanda de estampas efectuada por los procesos apostólicos. Hay que pensar en el eco de la multitudinaria celebración de 1622, con la proclamación el emblemático elenco de santos fundadores. Pudo ser un incentivo para impresores que decidieran acudir a la llamada romana, principalmente provenientes de Amberes. Abundan las obras firmadas por artífices flamencos, algunas formando parte en los procesos españoles y americanos⁴.

4. Algo se ha publicado sobre remesas de estampas llegadas desde Roma. Sobre la relación de la imprenta con América, me parece muy enriquecedora la visión global de Paula Mues Orts al respecto, que propone en: "Estampas y modelos: Copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII". *Libros de la Corte, monográfico 5* (2017).



6. ¿Sebastiano Conca? *El Milagro del Agua*. Sevilla, colección privada. 1726.

De otro lado, Amberes, capital de la imprenta, surtió de libros hagiográficos a los promotores de santas causas. No hay proceso que no tuviera un texto generado en la ciudad flamenca. Los grabadores flamencos están detrás de esta producción libraria, pero sobre todo de las estampas que los ilustraron.

En nuestro contexto, valga el ilustrativo caso de San Juan de la Cruz, para el que trabajaron Anton Wierix III, Gaspar Bouttats, Cornelis van Merlen, Arnold van Westerhout y Diego de Astor⁵.

5. A propósito cabe referir la publicación de Francisco J. Escobar Borrego sobre "San Juan de la Cruz 'ilustrado': *Obras espirituales* (Sevilla, Francisco de Leefdael, 1703)". *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*. 2017, págs. 211-221. Valga también el texto de Fernando Moreno Cuadro: "Origen andaluz de la vera effigies de San Juan de la Cruz y su repercusión en Flandes y México". *Laboratorio de Arte*, 25/1 (2013), págs. 347-370; y también la magnífica elaboración de José Luis Sánchez Lora. *El diseño de la santidad. La desfiguración de San Juan de la Cruz*. Huelva, Universidad, 2004.



7 ¿Onofrio Avellino? *Santo Toribio de Mogrovejo*.
Salamanca, Museo. ¿1726?

Cornudella i Carrer aludió a la importancia de los procesos de beatificación y canonización como fuente de encargos pictóricos: Las “*causas fueron siempre una importantísima fuente de demanda de pintura en Roma*”⁶. Un artista como Preciado de la Vega se benefició, durante su estancia romana, de diversas causas españolas. A partir de 1760 se suceden los encargos, la Infanta doña Sancha, el Vererable Hiberno, sor Mariana de Jesús e incluso el venerable Simón de Rojas, entre otros⁷.

Preciado de la Vega se había instalado en Roma, ejerciendo en la Academia de San Luca, en 1732 ó 33, y continuando su aprendizaje con Sebastiano Conca.

Hay más. La intervención en estas empresas artísticas requirió el desen-

volvimiento dentro de los círculos romanos, al margen de la disponibilidad de fondos para hacer frente a los cuantiosos gastos que se generaban⁸.

El caso de Toribio de Mogrovejo dio entrada en este escenario a un grupo de artistas de relevancia, que atendió a su clientela desde la propia capital de los Estados Pontificios. Entre todos ellos ocupa un lugar destacado Sebastiano Conca, principal artífice en la definición de la hagiografía del santo, con la representación del milagro de Macate. Con él se ocuparon en la provisión de representaciones de la vida y el milagro del santo otros artífices asentados en la misma ciudad. A la cabeza Francesco Trevisani (1656-1746), también situado bajo la influencia de Carlo Maratta. De él es el lienzo que preside el altar del santo, en la basílica romana de Santa Anastasia. Recientemente salió al mercado una copia de taller, según los catálogos de las diversas casas de subastas⁹.

6. Rafael Cornudella i Carré. “Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega, Sevilla, 1712 - Roma, 1789”. *Locus Amoenus*, 3 (1997), págs. 112-115.

7. Germán Ramallo Asensio. “Aportaciones a la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega, pintor sevillano en Roma”. *Laboratorio de Arte*, 12 (1999), pág. 295.

8. Vittorio Casale. “Gloria ai beati e ai santi. Le feste di beatificazione e di canonizzazione”. *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*. Turín, U. Allemandi, 1997, págs. 124-141. y García Sánchez, J. “Cartas de Francisco Preciado de la Vega...”, págs. 27-28.

9. La obra conocida, en el mercado de arte, se relacionó con la escuela. En Christie's Londres, 19/I/1982, nº 62, se subastó una versión de 133,5 x 98 cms, dada a Trevisani sin reserva, poniéndola en relación con el original de Santa



8. Anónimo. *Canonización de Santa Teresa en 1622*. Alba de Tormes, CARMUS. Museo de las Carmelitas. S. XVII.

También se asocia con la empresa artística de Santa Toribio Plácido Costanzi (1688-1759), quien contribuyó con algunos de los lienzos que hoy no son conocidos. Se sabe que pintó obras de devoción incluso para España.

El “caballero Ghezzi” que menciona la propia documentación del proceso no es otro que Pier Leone Ghezzi (1674-1755), también romano, como el anterior. Vinculado a Carlo Maratta, fue secretario de la Accademia di San Luca de Roma. Más conocido hoy en día por sus dibujos, con una amplia galería satírica. Sin embargo, sus dotes para la narración religiosa le hizo merecedor de diversos encargos eclesiásticos. En línea con la materia que nos ocupa hay que resaltar el dibujo que muestra la *Consagración de Santa Juliana Falconieri* (Museum Kunstpalast, Düsseldorf), realizado una década antes de que se produjeran los pagos arriba mencionados en relación con Santo Toribio. También el lienzo que recrea la *Muerte de Santa Giuliana Falconieri* (Galleria Corsini, Roma).

Ghezzi había trabajado cerca del Pontificado, plasmando en varias de sus obras la acción papal, concretamente de Clemente XI.

Anastasia. Posiblemente es la misma que se subasta el 10/III/2015, en Florencia.

Onofrio Avellino (1674-1741) también figura en la relación de pagos por los cuadros pintados para regalar tras del proceso de canonización del santo limeño. Avellino era napolitano y se había formado al lado de Luca Giordano hasta su marcha a España, continuando después al lado de Francesco Solimena. Sus biógrafos recuerdan que se instaló en Roma en la segunda década del XVIII, donde aún mantuvo contactos regulares con sus colegas meridionales, principalmente Solimena y Giordano. En Roma, se le conoce una gran actividad, especialmente como retratista. Y de la producción religiosa, al margen de las que pueden seguir confundidas con el resto de los maestros del taller de Solimena, es de destacar el lienzo que representa al papa Clemente XII con el Abad General de la Congregación di Monte Vergine, Ramiro Girardi¹⁰. Su proximidad al papado pudo en cierto modo atraerle algún encargo pontificio.

Quizás podríamos vincular a Avellino el lienzo que conserva el Museo de Salamanca, si entendemos que el asiento “*Estande p^a el Colegio de Ou^a de Salamanca pint^o por 2 ptes... Origl Auelino*”, 200 reales.

Quedan por descubrir otras versiones de esta serie, que se dispersaron ya en origen, y cuyo paradero en su mayor parte sigue desconocido. Algunas obras podrían estar vinculadas a este proceso, como ocurre con la versión del santo que guarda el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, en Buenos Aires (94,6 x 73,4 cms) y que se sospecha proceda de Sevilla¹¹.

Promoción real e impulso local: del auténtico retrato a la autenticación del retrato

Pedro Perret, “*tallador del rey*”, abrió la estampa con la *Vera Effigies* de San Ignacio de Loyola. Los dibujos sevillanos de Schut con la efigie de sor Francisca Dorotea están detrás de las estampas que abrieron grabadores flamencos, como Mulder y Martín de Bouche (1683).

Como se ve, la gestación de los santos y de su imagen se produce, en gran medida, en el ámbito local. Recuértese, como ya se ha puesto de manifiesto, que la renovación del santoral barroco fue un proceso negociado entre el centro y la periferia. Y por ello la transferencia de ideas e imágenes hacia la centralidad. Tenemos una idea meridianamente clara de lo ocurrido en Sevilla durante los siglos XVII y XVIII, pudiendo remarcar la importancia de varios artistas que acumula-

10. Bernardo De Dominici. *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno*. Napoli, Francesco e Cristoforo Ricciardi, stamp., 1743, t. III, pág. 450.

11. Parece que fue obtenida por la Misión Schiaffino en 1906. Vid.: http://ietoribianos.blogspot.com.es/2015/07/santo-toribio-mogrovejo-en-el-museo_19.html [Visitado en agosto de 2018]. Anteriormente fue registrado como retrato de Fray Bartolomé de las Casas. Anónimo: ficha del Museo: <http://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1918> [Visitado en agosto de 2018].

ron encargos. Aparte de Murillo, que se ha convertido en el definidor de las principales matrices iconográficas, hay que recordar a su compañero de academia, Cornelio Schut. Tanto uno como el otro había acreditado una extraordinaria habilidad para el retrato. Y ello les hizo merecedor de los encargos pictóricos que sostuvieron diversos empeños. Luego del dibujo de Schut, los grabadores, siempre flamencos, harían lo propio para la difusión del auténtico retrato. Y ello en la consideración de que este género artístico es clave en el progreso de las causas de beatificación y de canonización.

La legión de artistas implicados en todos y cada uno de los procesos, muchos no concluidos, avanzó al ritmo que pusieron los promotores, quienes en su diversidad tuvieron actitudes y comportamientos muy variados, como en su lugar se ha apuntado. Las estrategias y los argumentos utilizados tuvieron amplios alcances, superando el marco local para trascender a la esfera global. Sin embargo, en los casos fallidos, apenas se traspasaron los límites regionales para llegar al centro operativo romano¹².

En Sevilla hay que vindicar el papel jugado por la Catedral, así como la acción ejemplar de algunos de los miembros de su capítulo. Recordemos a Bernardo del Toro o Juan de Loayssa, cada uno en su terreno particular. Pero hay que discernir entre el “asunto” capital de San Fernando y el de los otros casos manejados. El primero fue prioritario para el Cabildo por las razones que en su lugar se han expuesto, en tanto que en las otras empresas (Sor Francisca Dorotea, Fernando de Contreras y, en menor medida, Miguel de Mañara) apenas ejercieron una tarea mediadora.

Se ha resaltado con anterioridad la determinante influencia de las Órdenes Religiosas en el desarrollo de este santoral barroco. Las principales comunidades



9. Lope de Vega Carpio. *Ivsta poetica, y alabanzas ivstas que hizo la Insigne Villa de Madrid al bienauenturado San Isidro en las Fiestas de su Beatificación, recopiladas por...* Madrid, Vda. de Alonso Martin, 1620.

12. Muy explícitamente Esther Jiménez Pablo habla de “santidad politizada”. Vid. “Introducción. La santidad politizada en época moderna: Estudios más recientes”. *Chronica Nova*, 43 (2017), págs. 11-18.

favorecidas por los nuevos tiempos tridentinos lograron posicionar en el horizonte cultural católico su representación. He ahí el acto de proclamación de la santidad colectiva de 1622 (12 de marzo), culminando en la basílica romana las respectivas causas de Santa Teresa, San Ignacio de Loyola, San Felipe Neri, San Francisco Javier y San Isidro Labrador. Carmelitas reformados, filipenses y jesuitas lograron elevar a los altares los santos que iban a ser eje de las nuevas empresas evangelizadoras¹³.

Pero a mayor altura política hemos de situar la Corona. La canonización de San Isidro está relacionada, sin duda, con los intereses de los Austrias por potenciar la nueva centralidad política, Madrid. Pero también ejercieron su influencia, de una manera muy determinante, en la aceleración de la causa de Santa Rosa de Lima, donde confluyeron anhelos religiosos tanto como políticos, no en balde los dominicos, al igual que la Corte, estaban interesados en lograr que la virtuosa monja limeña fuera santa. Muchos intereses acumulados, muchos esfuerzos realizados, muchas alegrías recibidas y ilusiones frustradas en contraste, pero a la postre, después de años poniendo la mira en Roma, habría que valorar un gran logro, el diseño de una nueva santidad barroca, en cuya conformación ejerció una importante influencia España con sus principales enclaves virreinales. Con ello se escribió un importante capítulo en la historia cultural de Iberoamérica, en el que el arte barroco ocupa un lugar destacado, fruto de la circulación de conceptos, creadores y promotores. Y Sevilla un otero privilegiado, como taller de experiencias y lugar de tránsito de agentes religiosos y políticos, tanto como de ideas y obras. Y al final un lugar relevante en la configuración del universo barroco iberoamericano.

13. Trinidad de Antonio Sáenz. "Las canonizaciones de 1622 en Madrid: artistas y organización de los festejos". *Anales de la Historia del Arte*, 4 (1994), págs. 701-709; Esther Jiménez Pablo. "La canonización de Ignacio de Loyola (1622): Lucha de intereses entre Roma, Madrid y París". *Chronica Nova*, 42 (2016), págs. 76-102.

Créditos fotográficos

Fotos cedidas para utilizar en esta edición del libro por:
Biblioteca Nacional de España (BNE: Biblioteca Digital Hispánica)
Ayuntamiento de Sevilla: ICA y AHM.
Institución Colombina: APA, BCC y SIC.
Universidad de Sevilla: BUS.
Museo de Carmelitas, Alba de Tormes.
Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
Colección BBVA.
Accademia di san Luca, Roma.
Museo Nacional del Prado.
Biblioteca Digital Luso-Brasileira.
Museo de la Casa de la Moneda.
Museos Vaticanos.
Biblioteca Virtual de Andalucía.
John Carter Brown Library.
Museo de Salamanca. Ministerio de Cultura. Gobierno de España.
Museo Nacional de Escultura. Ministerio de Cultura. Gobierno de España.
Hospital de la Caridad, Sevilla.
Fundación Cajasol.
Colección Granados, Madrid.
Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.
Museo de Bellas Artes de Sevilla.
Museo de San Francisco, La Paz.
Fundación Barrié de la Maza.
Iglesia de San Luis. Diputación Provincial de Sevilla.

Así como iglesias y conventos y otros centros religiosos y culturales que han autorizado la reproducción y publicación de alguna de las obras de arte que conservan: Ermita de San Arcadio, Osuna; Iglesia Prioral de la Asunción, Carmona; Parroquia de Villanueva de San Juan; La Recoleta, Cuzco; Santuario de Santa Rosa, Lima; convento de las Teresas, Sevilla; convento de San Clemente, Sevilla; Mosteiro de Santa María da Armenteira; convento de los Descalzos, Lima; convento dominico, Mixcoac.

